

UNIVERSIDAD DE CUENCA



CARRERA DE CINE Y AUDIOVISUALES

**“HERRAMIENTAS TEORICO-TÉCNICAS PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL
PERSONAJE EN CINE Y AUDIOVISUALES”**

**TRABAJO DE TITULACIÓN PREVIO A LA OBTENCIÓN
DEL TÍTULO DE LICENCIADO EN CINE Y AUDIOVISUALES**

AUTOR:

León Lucien Sierra Páez
CC 1707792709

DIRECTOR:

Lic. Gonzalo Gonzalo Jiménez
CC 0107476970

CUENCA - ECUADOR

2015



Resumen

En un medio profesional en expansión como es el del Cine y los audiovisuales en el Ecuador, este trabajo de titulación plantea un tema fundamental para aportar al fenómeno constitutivo del mismo: cuál es el papel del lenguaje técnico de las herramientas que el actor posee para desarrollar su trabajo; elevar esta exposición a discusión teórica y, finalmente, compartirla con la comunidad involucrada en el ámbito pedagógico y profesional del actor.

La presente tesina se constituye a partir la sustentación teórica fundamental sobre el tema y ésta es incorporada en la discusión, que tiene como marco de trabajo el estudio de caso de algunos espacios y prácticas pedagógicas para actores en Quito, Ecuador. El lenguaje técnico media la discusión con un compendio de herramientas que nace de esta exploración teórica.

La intención final se materializa en la lectura de estas reflexiones teórico-técnicas para su uso como dispositivo práctico en los diversos momentos del desempeño profesional de actores audiovisuales. Enfrentar al actor en formación con la realidad de un oficio que requiere mucho esfuerzo y demanda gran parte de la voluntad, el deseo y los recursos personales, sin mucha retribución económica, ni tampoco institucional o gubernamental. Hacer conscientes a los actores de fortalezas que están contenidas en su práctica y robustecer una formulación teórico-técnica para que sea leída y comprendida por todos los sectores involucrados: críticos, políticos, maestros, productores, directores y público en general que desea entender cómo hacen los actores su trabajo.

Palabras clave: Actuación, Interpretación, Actor, Actriz, Cine, Audiovisuales, Ecuador, Quito, Stanislavski, Eines, Técnica actuarial, Pedagogía actuarial, Herramientas para actores, Métodos de actuación, Entrenamiento para actores, Estudio de Actores, Crítica, Artes Escénicas, Arte, Políticas Culturales, Industrias Culturales, 2015.



Abstract

The Ecuadorian Cinema and Audiovisual is expanding and growing as an industry. In this framework, this dissertation asks several questions about it, but, mainly: Which is the role of the technical language and which are the tools the actor possesses to develop his/her work? This work also wants to raise discussions in an academic context, from people of acting schools to professional actors.

This thesis begins with an analysis of the theoretical fundamentals in the subject. Then, the case study of some spaces and pedagogical practices for actors in Quito, Ecuador is added into the debate. Being the technical language the one that mediates the discussion with a compendium of tools originated previously from the theoretical exploration.

The ultimate intention of this work is the materialization with the reading and application of these theoretical and technical considerations for the use as a practical device by the actors, at the various stages of the professional actor. This material also wants that the actor faces in his training with the reality of a profession that requires much effort and demand of his will, desire and personal resources; considering that in the end there is not much financial compensation, nor even institutional or governmental.

This dissertation wants to raise awareness among actors of their strengths that are confined in their practice and to strengthen a theoretical and technical training to be read and understood by all concerned sectors: critics, politicians, teachers, producers, directors and general public who wish to understand how to make actors their work.

Key words: Acting, Performance, Interpretation, Actor, Actress, Cinema, Audiovisual, Ecuador, Quito, Stanislavski, Eines, Acting Skills, Pedagogy in Arts, Tools for actors, Acting Methods, Training for actors, Estudio de Actores, Critique, Scenic Arts, Art, Cultural Policies, Cultural Industries, 2015.



ÍNDICE

RESUMEN	2
ABSTRACT	3
ÍNDICE	4
CLÁUSULAS DE RESPONSABILIDAD	5
AGRADECIMIENTOS / DEDICATORIA	7
JUSTIFICACIÓN	8
METODOLOGÍA	10
CAPÍTULO UNO: INTRODUCCIÓN Y ANTECEDENTES	11
CAPÍTULO DOS: MARCO TEÓRICO STANISLAVSKI – CHÉJOV – STRASBERG – EINES.	13
2.1 MÉTODOS VERSUS TÉCNICAS	14
2.2 IRRUPCIÓN DEL CINE Y EL AUDIOVISUAL EN EL DESARROLLO DE LA NOCIÓN DE ACTOR	17
CAPÍTULO TRES: HERRAMIENTAS TEÓRICO-TÉCNICAS PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE	20
3.1 EL ENSAYO	23
3.2 EL VÍNCULO	24
3.3 EL OBJETIVO	25
3.4 EL ENTORNO	27
3.5 LA ACCIÓN	28
3.6 LA COMPOSICIÓN	31
3.7 LA PALABRA	33
CAPÍTULO CUATRO: ESTUDIO DE CASO	36
4.1 PERSPECTIVAS DESDE LA TERCERA MIRADA.	36
4.2 EL ESTUDIO DE ACTORES	42
4.2.1 ESTRUCTURA Y PERCHA PEDAGÓGICA	42
4.2.2 NATURALISMOS	44
4.2.3 REALISMOS	45
4.2.4 ESTILOS	45
4.2.5 UNA ESCENA, UN TRIMESTRE	46
CONCLUSIONES	56
BIBLIOGRAFÍA	58
ANEXOS	61



Cláusula de derechos de autor



Universidad de Cuenca
Cláusula de derechos de autor

León Lucien Sierra Páez, autor de la tesis "HERRAMIENTAS TEORICO-TÉCNICAS PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE EN CINE Y AUDIOVISUALES", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciado en Cine y Audiovisuales. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 18 de diciembre de 2015

León Lucien Sierra Páez

C.I: 1707792709



Cláusula de propiedad intelectual



Universidad de Cuenca
Cláusula de propiedad intelectual

León Lucien Sierra Páez, autor de la tesis "HERRAMIENTAS TEORICO-TÉCNICAS PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE EN CINE Y AUDIOVISUALES", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 18 de diciembre de 2015

León Lucien Sierra Páez

C.I: 1707792709



Agradecimientos / Dedicatoria

Quiero agradecer a Gonzalo Gonzalo, quien ha tenido la bondad de guiar este trabajo. Su mirada generosa y paciente, seguramente habrá perdonado algunas omisiones sin intención que habré cometido por mi inexperiencia, a pesar de mi esfuerzo.

Gracias a quienes colaboraron con su tiempo para ser entrevistados y a aquellos que se han interesado por leer este trabajo, cuando sea calificado.

Esta tesis no podría haberse consolidado sin la lectura crítica y experta de Fanny Zamudio, mi gratitud también a ella por haber compartido conmigo sus conocimientos metodológicos y lingüísticos.

También aportaron con lecturas Amanda Páez, mi madre, que nunca ha archivado su sensibilidad por la lengua castellana, ni su experiencia en la cátedra de Técnicas y Métodos de Investigación; y, Daniel Gudmundsson, quien ha aportado desde su formación científica y de idiomas. Gracias a ellos por el amor que recibo a diario.

A mis alumnos, por jugar continuamente como árbitros y obreros de nuestro trabajo en común, sin él, sería innecesario esta tesina.

Este trabajo está dedicado a mi padre, Orlando David, Maestro, Revolucionario, Intelectual del Ecuador, mientras habita en mi recuerdo, una noche en la que me llevó a ver mi primera obra de teatro: Ubú Rey de Alfred Jarry.



Justificación

Es de mi interés levantar preguntas por la orientación del pensamiento y la epistemología en la técnica de actuación para audiovisuales en nuestro país.

Una realidad de producción de películas y apertura de escuelas de actuación, teatro o cinematografía acompaña a un cambio de modelo de inversión de recursos públicos en cultura. Antes de 2008, no existía un ente rector cultural de alto nivel como el actual Ministerio de Cultura, pero tampoco, una institución nacional de gestión de los recursos estatales para producción cinematográfica como el Consejo Nacional de Cine del Ecuador (CNCine), creado en 2006. A diferencia de los cuatro estrenos cinematográficos de la década entera de los años noventa, sólo en 2014 el CNCine contaba hasta trece las producciones a estrenarse¹.

Como se ha acompañado la voluntad política por fundar un momento industrial de la cultura y sobre todo del audiovisual, en el marco técnico de la creación de fuerza de trabajo y talento humano que responda a la inversión estatal puede ser la enunciación de una hipótesis con respecto a esa formación profesional de los trabajadores de la actuación, aunque sería el tema completo de una tesis de Estudios Culturales o Politología o, si se me apura, de una maestría en gestión pública. Esta no es mi intención.

La necesidad de profesionales que sostienen la diversidad de oficios que alimentan el Cine, se ha visto fortalecida por la consolidación de Universidades, Facultades, Institutos Tecnológicos y Técnicos, así como también una diversidad abundante de conservatorios no formales de instrucción artística que están alimentando las filas laborales de las productoras, que son parte de un mecanismo de creación de nuevas formas de asociación y trabajo para producir objetos audiovisuales. La actuación no es una excepción y muchos de estos nichos formativos ofertan capacitación en diferentes modelos que combinan a veces diferentes tecnologías y también las que se presentan especializadas en actuación y

¹ Fuente: <http://www.telegrafo.com.ec/cultura1/item/el-cine-ecuatoriano-esta-entrando-a-una-nueva-etapa.html>



performance. Así, la diversidad de discursos de construcción técnica disputan una verdad que es difícil de determinar pero que por lo menos apunta a tres grandes universos: Actores teatrales con instrucción formal o informal, Actores cinematográficos -o para audiovisuales-, con instrucción formal o informal y No-Actores que el Cine empieza a normalizar como una práctica incluso sustentada en foros virtuales y presenciales de discusión por lo general no académica.

Estas son algunas de las razones en las que justifico este trabajo de investigación y sistematización teórica, como un instrumento necesario y hasta urgente para alimentar los recursos académicos con que estos espacios diversos se aproximan al trabajo actoral. Propongo, en este trabajo, una síntesis teórica de varios de los más relevantes autores del trabajo actoral y un ejercicio de sistematización técnica desde la experiencia de campo como director de un conservatorio de actuación y desde la mirada de algunos protagonistas que considero de los más emergentes en la producción y dirección actoral contemporánea de nuestro medio.

Con esto pretendo poner a disposición del quehacer audiovisual ecuatoriano un documento que sea relevante y aporte a las diferentes disciplinas y actividades relacionadas con la actuación en el Cine.



Metodología

Esta tesina se basa en tres metodologías de investigación: i) investigación bibliográfica que tiene como sustento el marco teórico que se desarrolla en el capítulo siguiente. ii) Investigación de campo desarrollada en la Ciudad de Quito, donde se encuentran dos escuelas de actuación con permanencia de al menos cinco años consecutivos y que alimenta en su percha pedagógica la formación de actores para audiovisuales y que cuenta, entre sus alumnos o ex-alumnos, con actores del medio audiovisual y el Cine. iii) Tres entrevistas a personas relevantes que conocen el trabajo del actor en el audiovisual y están inmersos en procesos de formación de actores. A partir de esta aproximación se realiza un diálogo con la experiencia sistematizada del Estudio de Actores, que recoge los desarrollos teórico-técnicos que sustentan esta tesina, para hacer una lectura comparada.

Para la construcción del formato de escritura de esta tesis se han incorporado las recomendaciones de la Universidad de Cuenca² y se ha aplicado, para los casos no contemplados, las recomendaciones universales APA, recogidas de manuales de estilo de la Universidad Andina Simón Bolívar³ y de la Biblioteca de la Universidad Autónoma de México⁴.

² Biblioteca Digital del Centro de Documentación "Juan Bautista Vázquez". (s. f.). *Formato de Tesis*. Noviembre, 2015, de Universidad de Cuenca Sitio web: <http://www.ucuenca.edu.ec/recursos-servicios/biblioteca/formato-de-tesis>

³ Balseca, F., Landázuri, C., Ortiz, Q. & Yopez, M. (2014). *Manual de Estilo*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

⁴ Dirección General de bibliotecas. (2013). *Recursos para usuarios: Guías y consejos de búsqueda ¿Cómo hacer citas y referencias en formato APA?*. agosto, 2015, de Universidad Nacional Autónoma de México Sitio web: <http://www.dgbiblio.unam.mx/index.php/guias-y-consejos-de-busqueda/como-citar>



Capítulo uno

1. Introducción y Antecedentes

Como estoy inmiscuido en el trabajo de formación actoral y por mi práctica artística, más allá de desconocer el equipaje con el que presento este trabajo de investigación, es de mi absoluta exigencia personal develar dos premisas básicas preliminares: 1.- El deseo de utilizar el método de investigación etnográfico, que por política y, ya se verá más tarde, por invocación performática de la teoría del conocimiento de las artes, como *tecne* antes que como *logos* (Didier, 1964. p 311); y, 2.- La necesidad de construir la episteme desde mi experticia y experiencia, adhiriendo la enunciación *emic* de la Antropología Cultural (Goodenough, W. & Harris, A. 2006).

La actuación o interpretación de personajes para objetos audiovisuales, aunque no es un proceso desconocido en la cinematografía de nuestro medio, tampoco ha desarrollado investigaciones que abreen más allá de las propias dificultades que han encontrado en sus técnicas de trabajo o formación aquellos actores las nutren.

También es conocida una naciente promoción de actores que conforman los elencos de las producciones y que no necesariamente provienen de una formación como actores de teatro. Por otro lado, las escuelas de formación de actores universitarias no tienen especializaciones que definan o trabajen en las diferencias entre actuar para teatro o para audiovisuales.

Otra característica que enmarca esta investigación es, sin duda, una creciente producción de cine en un contexto político-nacional que incluye la creación de un Consejo Nacional de Cinematografía con una importante inversión del Estado en este sector industrial del arte. Notoria característica con la que no cuentan otras disciplinas que involucran a actores como el teatro, la danza o la performance. Dentro de este contexto, también cabe mencionar la institución de escuelas de actuación específicas para cine, fuera de estándares universitarios o en vías a la estandarización académica. Espacios donde se plantean preguntas teórico técnicas con respecto al trabajo del actor en audiovisuales.



En este contexto en el que comparto esta investigación, y del que se nutre la misma, reconozco la posibilidad una palabra al respecto. Esta tesina puede ser entendida también como un ejercicio en un lugar adecuado: la inversión de esfuerzo de un centro educativo universitario que se ofrece como foro necesario para este acontecer. Mi deseo es alimentar con un aporte reflexivo a la consolidación de este espacio en la Universidad de Cuenca, pero también proyectar con la discusión académica, la propia composición en sí y el desborde del discurso a todos los sectores nacionales involucrados en el medio artístico, social y político de la actuación.



Capítulo dos

2. Marco teórico: Stanislavski-Chéjov-Strasberg-Eines

El lugar de especulación de esta tesis es el (re)conocimiento técnico del trabajo del actor a través de recursos que tienen que ver más con herramientas que con conceptos, y, se enmarca temporalmente entre: la reflexión teórico-técnica del maestro ruso Konstantín Sergueyévitich Stanislavski, (quien, a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, fue el precursor de la sistematización epistémica del arte del actor) y el conjunto de las metodologías del trabajo del actor que se han desarrollado hasta la actualidad (Gutiérrez, 2012).

Una línea de preocupación teórica y práctica que nace con Diderot y su obra *La Paradoja del Comediante*, y que la propia escuela francesa de Teatro desarrolla como polo de cultura que determina el discurso en toda la Europa del Despotismo Ilustrado, cuyos límites hacia los pueblos tártaros del Este los gobernaban los Zares ilustrados Pedro, Catalina II y Alejandro I, culmina interpelando con el *Sturm und Drang*, como semilla del Romanticismo alemán, al lenguaje europeo de la época, de los Urales a Finisterre. Son los albores de la ruptura *stanislavskiana* (Hauser, 1951, vol. 2, pp. 247-412).

A partir de Stanislavski, en Rusia, y luego otros en todo occidente, aparecen intermitentes reflexiones que las inauguran sus discípulos, con autores que construyen caminos paralelos como Mijaíl Chejov y terceros que mimetizan sus primeras enseñanzas. Además surge una segunda generación de actores, directores y maestros, donde Lee Strasberg se muestra y es, por circunstancias del entorno de desarrollo industrial de Estados Unidos, como el más destacado de los herederos de Stanislavski. Unos son discípulos directos, que lograron ver al Teatro del Arte de Moscú en su gira por Norteamérica, en 1923, otros, como el propio Strasberg, en realidad conforman una tercera generación de alumnos de los aprendices de Konstantín Sergueyévitich.

Finalmente, una generación contemporánea de pensadores del hecho teatral, unos más directores, otros más actores, pero todos con propuestas de pedagogía



de actuación como Jorge Eines, que se reclaman herederos de los orígenes *stanislavskianos*, aunque su construcción discursiva es más una bibliografía atravesada de una práctica sostenida, sin conexión directa con la escuela rusa. Nuevos maestros que reconcilian corrientes en disputa y que gracias a su reflexión podemos dar una salida a una dialéctica trabada entre el ser y el sentir encima de las tablas (Eines en Arranz, 2014, Gutiérrez, 2012 et al).

Cada nuevo maestro está siempre en una encrucijada por superar a su predecesor. Al final de la pirámide, Stanislavski quien, como un tutor, marcó la cancha de la discusión, cuando dijo que el trabajo del actor comprende tres esferas o espacios de trabajo muy concretos: i) el interior, en relación a mi preparación como actor. ii) El exterior, también entendido como entrenamiento conmigo mismo. Y, iii) El trabajo sobre el papel, el rol, el personaje, entorno al texto. Toda esta articulación técnica se cimenta a favor de una actuación verdadera, donde la simulación o la impostación, que es una práctica de la estética romántica, por su ontología específica, es cuestionada por el Realismo, que venía golpeando las puertas de las nuevas formas, desde la obra plástica de Millet⁵ o Courbet⁶ y, directamente con la literatura realista de Antón P. Chéjov, ya que la puesta en escena de su obra es el punto de inflexión en la transición estética de cambio de siglo. Otros autores realistas que fortalecieran o se convirtieran en corriente estética gracias a Stanislavski, desde el Teatro, son Turgueniev, Ostrovsky, Gorky, Gogol y otros no rusos como Ibsen o Hauptmann (Stanislavski, 1925. Benedetti, 1991. et al).

2.1. Métodos versus técnicas

El trabajo del actor está considerado, a partir, del comienzo del siglo XX, como una metodología, un sistema, un método, en contraposición a una manera de hacer, es decir una técnica.

⁵ Jean-François Millet (1814 - 1875). Pintor francés. Sus escenas de campesinos (Las Espigadoras, 1857 y otras) lo han categorizado como parte del movimiento de Arte Realista.

⁶ Jean Désiré Gustave Courbet (1819 - 1877) Pintor francés que lideró el movimiento realista en la pintura francesa del s. XIX. Comprometido con la pintura de sólo lo que podía ver, él rechazó la convención académica y el romanticismo de la anterior generación de artistas visuales.



Para Stanislavski (1938):

Tenemos nuestro léxico teatral, nuestra jerga de actores, que ha sido elaborada por la vida misma. Es cierto que utilizamos también términos científicos, como por ejemplo, “subconsciente”, “intuición”, pero no en su sentido filosófico, sino en el más simple, en el de la vida diaria. No es culpa nuestra que el dominio de la creación escénica se haya visto menospreciado por la ciencia, que no se lo haya investigado y que no contemos con las palabras necesarias para la actividad práctica. Tuvimos que salir del paso con nuestros propios medios, un poco caseros (p. 42).

Stanislavski enseñó, pues, a pensar críticamente el Teatro y en específico, el tránsito de una persona por un proceso pedagógico para devenir en actor, desde su propio estilo literario; sus dos obras más discutidas y que han generado las dos grandes corrientes de la técnica del actor, a posteriori, están escritas desde un relato que se cuenta a sí mismo como estudiante del conservatorio de actuación, pero que llamaremos *El Primer Stanislavski*. Dicho relato se construye desde la ansiedad, el dolor, la desaprobación o el éxito de su experiencia como alumno, frente a lo que veía de las palabras de sus maestros o, de su perspectiva como espectador de lo que él constató y se hacía encima de los escenarios.

Cien años más tarde, David Mamet, en Palabras de Jorge Eines nos interpela como usuarios de metodologías de actuación diversas, clásicamente propiedad de la industria norteamericana, pero universalizadas en occidente, como celadoras de quien las atraviesa, en una relación de objetivación científica que es propia de la ciencia (Eines, 1997. p. 55).

El primer Stanislavski, cuyas reflexiones se convirtieron en “El Método Stanislavski”, gracias a la sistematización que hizo Lee Strassberg desde la fundación del *Group Theatre*, a través *Actor’s Studio*, mientras lo dirigió por más de treinta años, y lo continúan sus herederos en el Lee Strasberg Institute de West Hollywood, se han auto catalogado como un referente de la formación para actores, sobretodo de audiovisuales, en los ESTADOS UNIDOS (The Lee Strasberg Theatre and Film Institute, 2015).

El Segundo Stanislavski, que a partir de las duras críticas de sus alumnos, diversifica la pregunta del maestro en varias líneas de cuestionamiento metodológico: Méyerhold, ahondó la exploración del teatro mecánico y físico inaugurando el concepto de biomecánica; Mijail Chéjov, supo dotar el discurso



autocrítico de Stanislavski de una sistematización técnica sostenida en criterios técnicos como concentración e imaginación; y, maestros y directores como Grotowski o Eugenio Barba, quienes proyectan el trabajo del actor por líneas de reencuentro místico y antropológico, que alejan la memoria emotiva hacia espacios externos, unos físicos, otros místicos y otros fisiológicos, a partir del cuerpo del actor.

Hay *otro* “Segundo Stanislavski” que también se desarrolla en Estados Unidos, a la par de los esfuerzos de Strasberg pero en franca contraposición, que lo articulan maestros como Stella Adler y Sanford Meisner, que aunque forman parte del movimiento del Group Theatre, recogen reflexiones de Stanislavski que no están sobre papel, en la época y son producto de sus discusiones con Mijail Chéjov, Vajtángov y Méyerhold. De Meisner, una corriente regresa a Europa, cuando su discípulo, William Layton, se establece en Madrid, para fundar su escuela. De Meisner también salen directores y pensadores del hecho escénico y de la pedagogía para actores que son muy críticos con el dogma, como David Mamet.

Así nace la diversificación de los principios técnicos, en yuxtaposición a la “memoria emotiva” que Stanislavski desarrolló, aún incipiente, pero germen de una reflexión revolucionaria en la historia de la episteme del actor, y que la supera. El problema de fondo regresa a Stanislavski, enfrentado contra Strasberg, al dimensionar, el ruso, un olvido de la ciencia en la ocupación del fenómeno teatral y, por el americano como una apropiación gratuita de una terminología exclusivamente científica, al reclamar para sí, la categoría método, para nombrar a su metodología técnica, lectura subjetiva del trabajo de K. S. Stanislavski (Eines, 2005. Stanislavski, 1938. The Lee Strasberg Theatre and Film Institute, 2015).

Hacia 1960, con la aplicación del marxismo como método de aproximación científica, Raúl Serrano, en Argentina, adhiere una crítica dialéctica al trabajo creador del actor que necesita de un entendimiento materialista de los instrumentos con los que trabaja, y así deconstruye al segundo Stanislavski en una propuesta por sostener preguntas en el proceso pedagógico de un actor y también trueca objetivación científica por funcionalidad técnica.

De la pedagogía a la práctica, su discípulo, Jorge Eines, articula, desde Stanislavski, el cómo la técnica se constituye en una ética para el actor. En una realidad donde los tiempos de rodaje y modelos de producción del Cine, confunden



una mirada narcisista por sobre el deseo de actuar o la profesionalización de un actor a través de una escuela oficial de formación o en procesos informales. No escapa a la mirada de Eines el proceso de la industrialización del Cine, ni el *boom* tecnológico de la TV-video-internet, al contrario, sus reflexiones son herederas de su realidad de maestro en un tiempo en el que estos formatos mediatizan (nunca mejor dicho) el deseo de actores y actrices. Por ser él y Serrano, Latinoamericanos, argentinos, conocen el valor determinante que tiene el presupuesto, en el proceso de fabricación del audiovisual en el capitalismo del margen, y cómo nuestros países se convierten en consumidores de un producto audiovisual que está determinado por ello. Para mal, obviamente (Serrano, 1981. Eines, 1997).

2.2. Irrupción del Cine y el audiovisual en el desarrollo de la noción de actor.

Con el devenir del cinematógrafo en la industria cultural, que de manera fractal ha generado un basto número de aplicaciones como la Televisión, que a su vez inaugura y alimenta gran parte del contenido a través de la internet, vemos interesante incluir un espectro de análisis enmarcado dentro de los audiovisuales, que trabajan con actores o con la noción de actor, pues esta investigación se enmarca en este formato de trabajo.

Mientras Stanislavski arrancaba con su trabajo a comienzos de siglo, el invento del cinematógrafo, y posteriormente los empeños de los hermanos Lumière, se convertiría en una carrera, que, apoyada por el ya maduro proceso industrial y revolución tecnológica, fagocitó y moldeó, independientemente de normas, la participación del sujeto que encarnaba el acontecimiento mediatizado por la imagen, quien atribuyó para sí el carácter de “actor”. La diferencia sustancial entre la imagen fija, (fotográfica o pictórica), y la imagen en movimiento, patenta dicho acontecimiento como motor de progresión de la narración a la categoría de “acción”, que llega a convertirse en invocación performática del establecimiento del hecho cinematográfico. Así, cada vez que el director ordena, “luces, cámara, acción...”, la sentencia renueva, en un acto de magia mecánica, el devenir del hecho cinematográfico, que sólo se constituye en sí, con la *fenomenología accional*, de una persona que acciona, es decir de un actor. Comienza el Cine (Lourties, 1999).



La fundación del *Actor's Studio* en 1947, por el sisma filosófico-técnico de parte del *Group Theatre*, que seis años atrás protagonizaran Strasberg y Adler, tras la radicalización de una ortodoxia stanislavskiana por parte de Strasberg, marca la primera ramificación de la pedagogía y entrenamiento para actores que, hacia 1951, cuando Lee Strasberg, toma las riendas del Actor's Studio, se convierte en la línea oficial de formación para actores de cine, heredera de los maestros rusos. Este ejercicio comercial, de cara a las productoras de cine, desata la competencia por la apropiación y desarrollo de la más auténtica escuela para actores de audiovisuales en Estados Unidos. Strasberg termina fundando un instituto en el mismo corazón de la industria: Hollywood, mientras dirige el Actor's Studio hasta su propia muerte; Adler, Meisner, Chéjov y otros, entran en este relato, que tiene que ver más con cómo se hacen actores para el cine, dejando atrás el hecho teatral, ya que la cámara y la pantalla han mediatizado el trabajo del actor hacia la segunda mitad del siglo XX.

Al margen de la historia, la industria cinematográfica norteamericana, que en los años sesenta y setenta ve nacer a la televisión como la posibilidad de la comercialización masiva de la imagen, que da pie al desarrollo comercial del audiovisual y a la profesionalización del sector, donde empieza a escasear el estrellato. El lenguaje trepidante de la TV, desestima la formación por sobre la práctica efectiva del hacer actoral. Si a esto le sumamos la hipérbole de la cinematografía en razón de la sofisticación del montaje y postproducción (los efectos especiales), la división del trabajo en el medio, convierte al actor en un profesional que es parte de una gigantesca maquinaria industrial de explotación.

En la contemporaneidad, el éxito comercial de la televisión y su desarrollo como una ontología en función del discurso de poder, ha posicionado dispositivos de lenguaje audiovisual que, atravesado por estructuras narrativas propias del cine, desborda las normas y saberes de la profesionalización cinematográfica e instituye una nueva división del trabajo como un sistema de intercambio de valores, donde el actor lo es por necesidad, y no por mérito.

La cultura de la "naturalidad" en la actuación, como un revulsivo al Stanislavski inicial, que se fundó paradójicamente en el naturalismo como alternativa al estancamiento romántico, ha devenido en estandarización de la naturaleza por encima de la técnica del actor. Vivimos en un contexto mundial donde el Cine



reclama, a partir de estos hechos, la participación de actores naturales o “no actores” que el documental aporta y desborda en lenguaje audiovisual nuevo desde géneros como el *monster-cinema* o el *documentira*; en el Ecuador, la tendencia se constituye en ley o norma (Arregui en Diario HOY, 2008).

La pregunta del epílogo de este capítulo es, si en nuestro medio, ¿la razón de por qué los directores de cine se empeñan en contratar actores naturales (no actores) para sus producciones, es un proyecto estético a partir del hecho escénico-cinematográfico o simplemente es porque –sencillamente- no conocen cómo trabajan los actores?

El presente Marco Teórico deja puesta esta pregunta e invita a subtenderla a lo largo de la lectura de los capítulos, mi expectación es que este cuestionamiento demande rigurosamente a las nociones que se van construyendo en cada elemento que se expone, así como sería grato que también articule un diálogo claro con los realizadores y productores nacionales en su interrelación con actores y actrices.



Capítulo tres

3. Herramientas teórico-técnicas para la construcción del personaje

A partir de la revisión de los dispositivos técnicos basados en la experiencia estudiada en la teoría y la práctica del maestro argentino Jorge Eines que he tenido la oportunidad de poner en práctica en el conservatorio de técnica para actuación, *Estudio de Actores*, desde septiembre de 2009 en la ciudad de Quito. Este capítulo propone una síntesis de las herramientas teórico técnicas que se trabajan en conservatorios similares para entender, en el próximo capítulo, su aplicación práctica con ejemplos concretos.

Iremos, de lo particular a lo general, para entender que el problema de la creación de personajes para el audiovisual, en nuestro medio, no es exclusivamente cultural o de carácter endogámico. Propongo regresar a ese primer momento en el que Stanislavski reclama de la ciencia elaborar un discurso ordenado a partir de la exploración del Arte Escénico. Stanislavski sistematizaba su experiencia, en un momento histórico de consolidación del discurso científico que se convertía en la medida y diseño que fortalecía el modo de producción capitalista (Pokrovski en Hauser, 1951, vol. 3, p. 161 et al).

La Rusia zarista presoviética ya había inaugurado la institucionalidad de la Ciencia en Petrogrado en 1724 –al crear, Pedro El Grande, *The Saint Petersburg Academy of Sciences*-, pero el Teatro, el Circo, el Ballet, la Literatura, aunque reducto de privilegiados –antes y después de la revolución bolchevique- tuvieron un tratamiento decorativo o funcional, precisamente porque atendieron al estatus cultural de la aristocracia, hasta la muerte de Alexander Puschkin en 1840, como entretenimiento y dispositivo europeizante. Luego, para una burguesía que los explotaba y construía una idea de *intelligentsia*; y finalmente por ser convertidos en maquinaria para la alienación de la masa, a través del relato panfletario de la propaganda *stalinista* (Hauser 1951, vol. 3. Sagdeyev, R. Z. & Shtern, 1974).

Hay que entender el gesto de Stanislavski como un juego representativo que tiene diversas lecturas. Tomó el sustantivo *sistema*, para nombrar y organizar el



compendio de ejercicios con el que él y sus actores enfrentaban la creación de puestas en escena, y para interpelar mediante nuevas formas la vieja representación, mientras hacía pedagogía. Provocó a los científicos y filósofos usando sus categorías para explicar el funcionamiento de su propuesta con la que lograr una reverberación entre sus contemporáneos (los ecos los sentimos todavía ahora) y desatar así una crisis simbólica capaz de un momento creativo supremo. O, pretendía solventar un problema práctico de producción en un momento de tránsito a una nueva estética, donde las maneras establecidas de trabajar no permitían un flujo adecuado y orgánico.

Era el momento en que la consigna cambiaba de “hacer bello” por “hacer verdadero”, como una proclama de los autores del momento y en todos los lenguajes artísticos desplegados para entonces: Stanislavski atiende a esta *llamada de la manada*, que le comprometía con un cambio radical por medio de la sistematización, la *metodologización* del conocimiento que obtuvo en la escuela, pero también que empezaba a adquirir, cuando su lugar de enunciación se desplazó de manera determinante de “actor” a “maestro-director”⁷.

Para su labor pedagógica diseña un compendio de reflexiones que acompaña de ejercicios prácticos y a este conjunto lo denomina “*Nuestro Sistema de Actuación*”; aunque posteriormente en 1936, en el Teatro del Arte de Moscú, aclara en sentido crítico y enérgico la codificación que los norteamericanos estaban haciendo de su metodología de trabajo y convoca a los actores-discípulos a la autocrítica y la dialéctica del cambio en el orden de su trabajo (Stanislavski, 1936b. Stanislavski en Magarshak, 1950).

Dos cosas podemos adjudicar con mucha certeza del temperamento y principios filosóficos de Stanislavski. Lo primero es que jamás estuvo de acuerdo con categorizar o catalogar su trabajo de investigación para elevarlo a carácter de manual o fórmula. Así lo expresó en diversos escritos y lo recogen prácticamente todos sus discípulos. Lo otro, y fundamental, fue su capacidad extraordinaria para el pensamiento crítico y sobretodo la autocrítica, de ahí es probable que le adjudiquemos su trascendencia (Eines, 1985. p. 22, 57).

⁷ Aunque nunca dejara de actuar hasta 1938, cuando un ataque al corazón le retira del teatro, poco antes de morir (N del A).



Es necesario aclarar que el concepto *sistema* no es del todo riguroso; hasta el momento que escribo estas líneas, no he encontrado un texto científico que describa el proceso de investigación con un método que recoja experiencias, las contraste, formule una teoría y ésta a su vez sea declarada regla. En relación a la exploración *stanislavskiana* (ni de él ni de cualquiera de sus herederos)⁸; descarto entonces, adjudicarle terminología científica al proceso epistémico de Stanislavski y recurro a la filosofía para acotar el lenguaje a los hechos. Si el Primer Stanislavski contenía ejercicios alrededor de la “memoria emotiva” entonces, estos eran un contenido técnico que procuraban un objetivo filosófico, por ejemplo, *actuar con verdad*.

El énfasis gnoseológico está, entonces, “en qué cosas tengo que hacer para poder actuar con verdad”; ergo, aquellas cosas que tengo que hacer, se convierten en pivotes que *siempre* tendré que hacer para conseguir el objetivo filosófico. Y esto no es más que una *técnica*. Puede Stanislavski haberla llamado *sistema*, a manera de provocación; sin embargo, en Strasberg, la apropiación del concepto método, tiene más que ver con una estrategia comercial, para llegar al Cine que, en Norteamérica de los años veinte, pujaba por convertirse en la industria que llegó a ser, gracias a la profesionalización de los oficios que contenía, uno de ellos: la actuación.

Más allá de las nociones metodológicas que ayudan a entender cómo ordenar las herramientas, en relación a una pedagogía de adquisición de conocimiento y rudimentos técnicos o, a una estructura de trabajo que ordena la aproximación a la obra final (personaje, obra, montaje, rodaje o gira), recupero e interpreto en esta tesis, un listado de dispositivos técnicos imprescindibles de conocer y estudiar para quienes están involucrados en cualquiera de los ámbitos de la interpretación escénica.

⁸ Al contrario, esta tesina no es una primicia en la discusión sobre la legitimidad científica de las atribuciones conceptuales de Stanislavski ni de los que han perpetuado su legado, para un debate profundo sobre metodología o el propio Sistema Stanislavski, propongo la lectura de la introducción de “Konstantín Stanislavski, El Arte Escénico”, cuyo ensayo introductorio de David Magarshack (1968) profundiza con rigor y desmonta la apropiación de Lee Strasberg y de toda la línea de la memoria emotiva para el trabajo del actor.



3.1. El Ensayo

El ensayo ha sufrido una devaluación de su carácter ontológico, en la gran mayoría de prácticas con actores (incluso en la *performance*, cuyo enunciado es, precisamente la *frescura* de lo *no ensayado*) a favor de tomarlo como un repaso obligado, lleno de tareas tediosas como la memorización del texto, para una actuación más o menos adecuada y creíble. Esto sucede en los audiovisuales tanto para quien actúa como para quien dirige.

Sin embargo, el ensayo es el territorio donde el neófito aprende a construirse en actor; es un espacio necesario para el aprendizaje que va más allá del papel (los textos); donde el actor pone a prueba su cuerpo, su destreza, y en ellos encuentra sus dificultades. “El punto clave del desarrollo teórico-técnico [...] es darle al ensayo el valor más alto de la actitud interpretativa: el que sabe ensayar, sabe actuar. Se actúa como se ensaya” (Eines en Arranz, 2014). El ensayo es un dispositivo que se construye haciéndolo, que existe, antes de probarlo, como noción técnica y es, cuando lo *ensayo*, que aparece como herramienta.

En el ensayo, una metodología de trabajo, aparece por necesidad en el actor, es una experiencia que empieza a conocer y que reaparecerá irrenunciablemente a lo largo de toda su carrera. Un actor con una formación en la que la adquisición de conocimientos teórico-técnicos esté asociada a validar su ética de trabajo articulada a la técnica como espacio soberano, exigirá tener ensayos para *probar*. Todo actor, a la larga, comprende que aquello que lleva haciendo por años, aparece como conocimiento desde la práctica, y lo valora. Un actor experimentado, inconscientemente, será propietario de un valor técnico sembrado en su práctica. Pero esto no valida, como proceso formativo, el período de tiempo que el no-actor utiliza el trabajo profesional, porque el signo escénico estará inscripto en el espectador y, en el caso de los audiovisuales y el Cine, mediatizado por el fotógrafo y editor en la cinta de video, el celuloide o los bits de la internet. El ensayo anclado a un proceso formativo, reaparece como herramienta en la práctica del actor y este, a su vez, pedirá al director, como un imperativo ético para resolver un problema que les atañe en la creación de la obra (Eines, 1997. p. 27-38).



3.2. El Vínculo

Stanislavski nos plantea un desencuentro. El acartonamiento del modo de hacer la escena en su momento, se rompe con la sencilla pregunta por la vida interior del actor, su implicación y el actuar verdadero. ¿Cuál es la investigación concreta de Stanislavski sobre la psicología como primera comprensión para este *actuar con verdad*? No nos debiera parecer extraña la influencia de Sigmund Freud, en las tareas recomendadas por el sistema del *Primer Stanislavski*: relajarse y concentrarse para conectar con una verdad alojada en lo que Freud llamaría la huella mnémica, y que Stanislavski tomaría de Ribot (Eines, 1985. Eines, 1997. Eines, 2005. Mauro, 2008a).

La preocupación original radicaba en hurgar la memoria como contenedor de experiencias veraces para aportarle al actor un reconocimiento subjetivado de su sentido de la verdad, en eventos que podrían reproducirse objetivamente y le ayudase a actuar con veracidad. Ahora bien, estos primeros desarrollos técnicos (que serían luego una integración de todos los recursos y no una negación determinista) se enfocaron más bien a la psiquis individual del actor, a fomentar una autocrítica en su comportamiento escénico a través de la práctica. La crítica de Méyerhold, Vantangov y Chéjov abre las puertas del espectro exterior al actor, donde se encuentra su compañero de trabajo, y lo que le rodea (real o imaginario). Ahí aparece el vínculo como espacio de trabajo, para evitar en el actor un proceso narcisista del “a mí me pasa” o el “yo siento que”. Ahora, aquello que ocurre, ocurre en relación a otro. Y es en la constatación de este vínculo, en la modulación que hacemos de él que aparece en el enfoque que permite asociar una técnica, no mecánica ni desapegada, sino a favor de la vida escénica, donde podremos aprender más de un desarrollo lingüístico con el que trabajamos, lo llamemos guión, obra o texto (Eines, 2005. pp. 49-54 et al).

El vínculo a descubrir, entonces, es el espacio de trabajo que necesita de un cuerpo desbloqueado, desnaturalizado de hábitos de la vida, en necesaria disposición para la escena, a través de un ejercicio psicofísico que lo coloque en disposición de dar y recibir del otro, de imaginar con el cuerpo más que con la cabeza. Aparece así, dentro del ensayo, antes del trabajo vincular, el *Trabajo Previo* (Eines, 2011. pp. 47-49).



3.3. El Objetivo

Stanislavski planteó el trabajo técnico del actor en pos de conseguir la verdad, pero fue Mijail Chéjov quien desarrolló lo planteado por su maestro, aunque su búsqueda ahondó otras reflexiones: el objetivo.

Seguramente a partir del desarrollo particular de Mijail Chéjov, Stanislavski incorporó un asunto tan trascendente como el objetivo y que consta en la obra donde habla por primera vez de los *objetivos creadores* y cómo estos configuran el *superobjetivo* (Stanislavski, 1936b. pp. 117-132, 275-284).

Para Stanislavski (1936b).

En una obra, la corriente total de objetivos individuales, menores, todas las ideas imaginativas, sentimientos y acciones del actor convergerán para lograr el súper-objetivo del argumento. La unión común debe ser tan fuerte que hasta el pormenor más insignificante, si no está relacionarlo con el súper-objetivo, se destacará como superfluo o equivocado (p. 275).

Ahora bien, esta recomendación que articula la decisión del actor con su personaje, es en acuerdo a una necesidad de vinculación con el texto, para enfrentar el trabajo en ajuste con la estructura textual. Nace de un procedimiento técnico que el actor hace para abarcar, por partes, su propio trabajo. De alguna manera siembra en el actor un tránsito que marca el inicio de su trabajo en la conciencia, para lanzarse a investigar en la vida del personaje a través de la improvisación, es decir, al inconsciente (subconsciente para la época), ya que existe en el interior del texto *una razón poderosa*, un *objetivo creador* (Stanislavski, 1936b, p. 122).

Por su parte, Mijail Chéjov, a partir de la concentración desarrolla la herramienta que ordena y ayuda al actor a actuar con verdad, es decir, a involucrarse con aquellas palabras que el texto tiene y la nombra con su característica metodológica: objetivo psicofísico. Objetivo viene de objeto, y pareciera que este paso -voluntario y técnico- por el objeto con el que actúa el actor, aunado a una recomendación de utilizar su imaginación en el proceso de exploración, le dan suficientes conocimientos al actor para alojar esta experiencia de carácter sensorial e imaginativa en cuerpo. Si de un objeto podemos extraer una conexión que es indisoluble con la vivencia del actor, podemos adosarla al



personaje y abstraer este conocimiento para convertirlo en una voluntad permanente que le acompañará al actor a lo largo de la escena (Garre, 2003).

De Stanislavski a Chéjov, de Chéjov a Meisner-Adler, de ellos a Layton y a la contemporaneidad, el objetivo no ha cambiado su inicial premisa: ordenar. Se ha enriquecido, con propuestas sobre el texto o sobre la escena en el trabajo que ocurre en el ensayo. Sobre este aspecto, Serrano-Eines retornan a Stanislavski con un enfoque que vigoriza la experiencia del ensayo como un espacio de libertad, donde las preguntas son dispositivos técnicos del *aquí y el ahora*, que exponen al actor a este orden *in situ*. El objetivo se convierte en una brújula que advierte, en el espectro racional-consciente del actor, su cuerpo impulsivo y a disposición, adquirido en el *Trabajo Previo*, y lo pone en acción en el proceso de improvisación. Es ahí cuando el actor, a través del *vínculo* y en relación a un *entorno*, se siembra de preguntas básicas, que luego las depositará en las acciones: los *porqués* y los *paraqués* transformadores. Si ambos (mi compañero o compañera de escena y yo) nos ocupamos de trabajar en estas preguntas, que a su vez regresarán a su origen (al objetivo de cada uno), podremos sostener la creación de un conflicto que ocurrirá en la medida de nuestra generosidad para el otro.

Si trabajo para mí, y solo para mí, el territorio de la exploración aparecerá árido en el exterior y tal vez superpoblado en el interior del actor, luego, el signo escénico mermará. Es una opción, si el trabajo interior o de *intraconflicto*, es llamado desde el material o desde la tercera mirada, es el territorio de los *porqués*, es el territorio del drama. Un equilibrio adecuado y reflexivo de estos componentes imprescindibles de los objetivos genera una interpretación consciente; un cuerpo en disposición y una actuación libre y sensible.

En Eines (1985)

Un conflicto no es más que un objetivo a conseguir en la realidad de la escena, constituida esta por la interacción con los otros, pero también se nutrirá de las contradicciones internas del actor a la hora de tratar de desarrollar esos objetivos (p. 113).

El actor se juega en una balanza donde inteligencia y sensibilidad se convierten en un claro y compartido espacio de diálogo con la tercera mirada de un director que empieza a tener con qué trabajar, mientras convierte este diálogo en aquello que desea.



3.4. El Entorno

Actuando, trabajamos para construir un conflicto que de cuenta que existimos. La lógica de la vida nos dice que esta constatación es inútil. El *cogito* cartesiano, necesario para entender la construcción de la razón en occidente, y por tanto el desarrollo del hecho escénico, opera como fundante de ser ontología. Sin embargo, en la mecánica de la representación, en el orden de la lógica de la escena, la existencia deviene del hacer. Si el actor no hace algo para estar en un sitio específico como un barco enorme a punto de naufragar, el conflicto asociado a *naufragio* no existe, sencillamente porque *no se ve*, lo que aparece ante nuestros ojos son las paredes del teatro, los cortinajes a un grupo de actores *diciendo* que están en dicho lugar.

Tomando como cierto que la trama de una película como *Titanic* (Cameron 1997), tiene mucho más que ver con otras cosas, que con el naufragio de un barco, esos otros acontecimientos que suceden cobran valor añadido por dónde suceden y esto les aporta un carácter poético, hermoso y cautivante; sin embargo, pasarían por ser sencillos hechos triviales (un enamoramiento, una traición, una sonata de Schumman tocada por un quinteto de cámara, un beso), de no ser porque suceden en un barco, el barco más grande del mundo, el invencible, el *titánico*, que está a punto de hundirse.

Si el actor no incluye la noción de espacio donde suceden los acontecimientos, en diametral lectura con lo que propone el autor, aquello que produce en el calentamiento o *Trabajo Previo*, pasa a ser un ejercicio de carácter general que no contiene, con seguridad, los elementos necesarios para que el conflicto humano que entraña el vínculo (chico conoce a chica), pueda transformarse en la historia singular que narra el texto.

El ejemplo que antecede se enmarca en la hipérbole del planteamiento entorno como espacio de trabajo inevitable y claramente conflictivo. Cuando un entorno naturalista no apunta a trazar una marca en el conflicto que cuenta la escena, sin embargo, no deja de aparecer como una necesidad que obliga al actor a incluir desarrollos *accionales* para construir el entorno donde trabaja. El resultado de no hacerlo, circunscribe el acontecimiento a las paredes del estudio, taller o teatro donde se desarrolla la improvisación (Eines, 1997. pp. 91-92).



Si pensamos en el cine, por ejemplo, los actores se desempeñan en un medio, aunque más hostil por los dispositivos tecnológicos, quizá más acogedor en relación a esta herramienta de trabajo que encapsula la situación, ubicándola en un segmento del relato y dotándola, con el trabajo del escenógrafo y utilero, así como del fotógrafo, para reforzar signos del conflicto y particularizando el hecho escénico. Aún ahí, el actor debe interpretar una conexión que aporte vida a aquello que supera la lógica de la cotidianidad.

Otro ejemplo mucho más abstracto y en el camino de la sofisticación del lenguaje audiovisual, ocurre cuando este registra un suceso para el documental. Si bien generalmente los actores/personales no *actúan* un papel ensayado o preestablecido por un guión y un director que provoque el acontecimiento, a posteriori, en la reconstrucción del guión, en la mesa de montaje, aparecen comportamientos, que en la mencionada lógica de la vida pueden (de)construirse (y deben) por quien articula el relato entre imágenes, sonidos y palabras. El relato realista del ser humano, mediatizado por la cámara y la pantalla no deja de aportar una construcción artificial sobre segmentos de la vida para convertirlos en símbolos.

La naturaleza no tiene símbolos, la sensibilidad e inteligencia humana los crea. El editor, es una especie de Dios que aporta significados, unos sobre otros, para el extrañamiento y la particularización del relato. Sin embargo, el actor no pasa de puntillas por sobre una realidad, ya que es parte de la realidad. Si el actor no pone preguntas para construir un sentido a partir de aquello que le ocurre ahí donde le ocurre, simplemente está a merced de una repetición mecánica que despersonaliza su creación (Eines, 1997. p. 94).

3.5. La Acción

El gran problema del actor puede sintetizarse en *qué cosas tengo que hacer para poder decir lo que tengo que decir*. Esta enunciación, que contextualiza la práctica cotidiana del actor a lo largo de su vida, lo hace también en relación a cada experiencia concreta frente a un personaje que ha de interpretar. Es una declaración de principios en cada ensayo. No obstante, si pensamos con cierta dialéctica, tener un problema es tener un espacio de trabajo, una tarea y una meta de perfeccionamiento.



Dicho esto, el problema pasa al terreno de la práctica, el ensayo, y dentro de él, la improvisación nace como vía compartida por todas las escuelas *poststanislavskianas*. "La improvisación no *dentro* del espectáculo, sino la improvisación como generadora de un puente *hacia* el espectáculo" (Eines, 1985. p. 11). La razón es sencilla y se explica en los orígenes de la jerarquización que hiciese Stanislavski del acontecimiento por sobre lo lingüístico: algo tiene que *suceder* para poder encontrar la *actuación verdadera*. Sea cual sea la práctica -en la vivencia psicológica o en el exterior y la forma-, el actor organiza su tarea en *el aquí* y *el ahora* de la improvisación (Stanislavski, 1936b. p. 271).

"Dado que las condiciones de la escena son imposibles de equiparar con las de la vida, porque la situación dramática no tiene ni antecedentes ni consecuencias reales, es inútil intentar reproducir aquello que motiva la conducta real" (Serrano en Mauro, 2008b). El actor tiene cuerpo, como vemos en Méyerhold; tiene imaginación como apunta Chéjov, tiene memoria como se empeña Strasberg-Meisner-Layton y todos estos principios (que en apariencia son disímiles), provienen del *Primer Stanislavski* y está relativamente contenido en el *sí mágico*. La brecha con el *Segundo Stanislavski*, o el *Stanislavski de las acciones físicas*, se materializa cuando incorporamos la reflexión de *qué es lo que el actor no tiene* y esto se convierte en el espacio de trabajo, en su ocupación durante el proceso de improvisación (Eines, 2005. p. 118).

En este punto me interesa acentuar una diferencia conceptual y metodológica que, me parece, es la discusión contemporánea más interesante de todos los desarrollos *poststanislavskianos* teóricos y técnicos: la diferencia entre actividad y acción. Incluso para las escuelas más psicologistas, el concepto de acción se aleja simétricamente de cualquier referencia compartida y atomiza el diálogo técnico, ya que una de las particularidades de la construcción del discurso es el lenguaje. La legitimación de una escuela (discurso) de actuación, por sobre otras, se juega, en la apropiación y validación de un saber no sistematizado de manera científica.

Para Foucault (1978)

Poder y saber se articulan por cierto en el discurso. Y por esa misma razón, es preciso concebir el discurso como una serie de fragmentos discontinuos cuya función táctica no es uniforme ni estable. Más precisamente, no hay que imaginar un universo del discurso dividido entre el



discurso aceptado y el discurso excluido o entre el discurso dominante y el discurso dominado, sino como una multiplicidad de elementos discursivos que pueden actuar en estrategias diferentes (p. 122).

La propuesta de Stanislavski se ve, otra vez, tironeada de un voluntarismo cientificista cuando sus aplicaciones metodológicas (igual que ocurrió entre método y técnica, y tal vez con esta otra discusión se refuerza la primera) se disputan entre *actividad* y *acción*, la forma y contenido de traducir e interpretar las reflexiones del maestro. Lamentablemente Stanislavski no dejó escritos determinantes sobre este desarrollo final, autocrítico e integrador de su enunciado; tampoco hay grabaciones de las charlas que con Vaghtánov realizara al final de su vida tratando el tema. Sin embargo, una (de)construcción dialéctica nos propone un trazo sencillo para delimitar la discusión: las acciones han de ser físicas y han de estar organizadas. El cómo se organicen pertenece a la metodología, pero el continente final será un *sistema*, no un *método*. Serán físicas -hasta William Layton, que defiende la *actividad*, recomienda evadir situaciones como “pensar” o “esperar” (Layton, 1989. p. 29), y serán fundamentales. La diferencia entre una acción física fundamental y una que no lo es, radica en que dicha acción fundamental ha de estar asociada al objetivo, es decir que tiene que ser una acción transformadora (Eines, 1985. p. 22).

Un método no le sirve al actor, en el escenario, salvo que quiera dar un salto dialéctico del hacer hacia el pensar el hecho teatral; una técnica, sí. La interpretación del último Stanislavski se orienta hacia hacer consciente al actor de la necesidad de una Técnica de Acciones Físicas Fundamentales “TAFF” (Eines, 1985. p. 22), que le sirva para convertir un puñado de acciones técnicamente conseguidas y ordenadas en un personaje. Así, conseguir dos ganancias superlativas: una técnica aprehensible como herramienta para poder utilizar en la búsqueda de las resonancias que la palabra del autor le deja en la lectura del texto, mientras descubre, junto con el otro, de qué va la escena, y, por otro lado, una partitura dramática que ha escrito sobre la estructura de acciones y que se convierte en la creación interpretativa del actor, en su devenir como artista-creador (Eines, 2005. p. 115).

El actor *imagina con el cuerpo* porque *conoce* desde la práctica. Y esta proposición nos conduce a pensar en una herramienta que sea capaz de condensar todos los elementos (lo psicológico, lo vivencial, el texto, el subtexto, la intención, el



personaje, el tema) que participan en este proceso epistémico y que además desplace, o, mejor todavía, contraponga una valoración más bien individualista de un primer Stanislavski, que las escuelas *psicologistas* adosan como punto de vista excluyente para construir una verdad interior que anula espacios de la comunicación con el otro. La técnica no es la anulación de la poética determinada por la frialdad, al contrario, posibilita al actor una forma privada de metafísica. Si la hermenéutica es la capacidad de que los signos hablen y les podamos adscribir sentidos, la hermenéutica del actor es la acción transformadora, y esta encierra un complejo mundo de procedimientos a la mano de un actor que se ocupará de construir y no se preocupará del resultado (Foucault en Eines, 2007. p. 64).

3.6 La Composición

Cuando el actor va a un casting y se pone frente a la cámara, suele suceder que hace una primera prueba del texto o situación propuesta de antemano por el director, quien observa, invariablemente inexpresivo, aquello que con intuición y algo de inteligencia, el actor propone (puede esto incluir un trabajo previo, si se le ha proporcionado el texto, cosa muy rara en nuestro medio). Inmediatamente aparece una respuesta que se repite como un mantra difícil de entender y en el peor de los casos hacer, en los labios de quien observa al actor: *hazlo más natural*. Esta demanda arranca una secuencia de dos o más tomas (dependiendo de si el aspecto físico del actor se acerca a lo que el director de casting quiere proponerle al realizador/productor), en donde la búsqueda por esa naturalización del comportamiento, le desapega de su construcción corporal conocida, a la vez que te mete en una nebulosa magnética donde la brújula que usaba para llegar a aquello que entendía como metafísica del comportamiento del personaje, se estropea infaliblemente.

Este ejemplo hiperboliza la brecha de comunicación que existe entre un actor y un director que buscan encontrar una meta común para trabajar en un contenido textual que no les pertenece con exclusividad. La dinámica vertical de exigencia de aquello que el actor tiene que dar para cumplir con la expectativa de un resultado, está maquillada por una asunción de la naturalidad como valor subjetivo, en donde



quien toma la prueba, usualmente no conoce cómo pedir aquello que desea ver del signo externo del actor que realiza el ejercicio.

El actor por su parte, si el audiovisual es la vía de articulación profesional por la que ha optado, arranca una carrera por satisfacer, con los tiempos comerciales del mercado, y aparcas un problema esencial en el desempeño de su trabajo que es el de construir personajes a partir de conflictos sobre la base de la palabra del autor: la caracterización o el espacio formal de su trabajo, el signo externo.

Un actor no puede trabajar con aquello que no conoce de sí, pero puede trabajar para descubrirlo desde aquello que sí conoce y que puede (re)conocer, si su ética responde a una técnica que sostiene su búsqueda. ¿Qué es lo que tiene? Su cuerpo. Pero posee una noción de su cuerpo más o menos alejada de un cuerpo como herramienta, en la medida del entrenamiento e investigación que tenga recorrido sobre él.

El entrenamiento del actor se instaura cuando entiende que el proceso pedagógico de adquisición de la técnica se desliza a lo largo de su carrera profesional, en una metamorfosis continua hacia las dificultades que le plantean los distintos materiales textuales, los grupos humanos, las condiciones materiales o el natural deterioro de sus capacidades físicas, y con los que trabajará. Esto fortalecerá una habilidad donde las preguntas técnicas que se instalaron alguna vez, terminarán por internalizarse en su proceder.

Regresando a un aspecto puramente técnico de la caracterización, esta no se juega exclusivamente en el exterior. La *encarnación* del personaje (Stanislavski, 1951. cap. VII) es un proceso de *composición* de factores diversos, donde la implicación funciona de pivote entre lo que necesito para crearme y aquello que hago expresivamente. Es decir, la implicación es un criterio más unificador que ayuda a reconciliar una práctica *psicologista* con otra puramente *fisicista*. “*Ni grandes mentiras como telenovelas, ni grandes verdades como templos*”, diría un Eines más hablado que escrito, para ejemplificar una disputa de estos dos ejemplos de antagonismo purista que, a lo largo de la historia de la técnica actoral, ha generado bandos en disputa, pero no una escalera metodológica y práctica para un actor en medio de un escenario o un proceso de ensayo (Eines, 1997. p. 68).

Del presente al pasado, retrotraigo esta reflexión para recordar que la mayor caracterización es la menor posible. El objetivo sería incluir el proceso de creación



de signo externo dentro de un gran contenedor de preguntas y espacios de trabajo mediante el cual componemos nuestra labor; no para convertirla en un escudo detrás del cual esconderse para no ser denunciados como portadores de una expresión vacía, que fue el punto de inflexión en la revolución de Stanislavski: *actuar con verdad* (Eines, 1997. p. 70), sino para sostener una armazón repleta de presencia y verdades para ser representadas; ni tampoco hacer de la técnica un complejo laberinto como en el caso de la propuesta M. Chéjov, en la que el intrincado constructo de elementos racionales se entretejen en un desarrollo que bloquea el espacio experiencial del aquí y el ahora, entre *atmósferas*, *carácter*, *caracterización* y otros elementos que encierran al actor al universo del pensamiento, lejano a la resolución de su trabajo (Garre, 2003. p. 14).

La Composición, pues, articula un universo de elementos que desarrollan las propuestas de la memoria sensorial en una realidad sensorial, integrando en el trabajo, a través del cuerpo, al Stanislavski de la verdad, con el del trabajo. Quizá, en la ocupación orgánica del cuerpo, nos encontrará el talento, y como Picasso decía: “de existir la inspiración, mejor que nos encuentre trabajando” (Menéndez, 2008. pp. 49-50).

3.7 La Palabra

He dejado a la palabra al final de las herramientas con mucha intencionalidad ya que tratándose, esta tesina, de una investigación bibliográfica, esta herramienta juega un papel fundamental que, en negro sobre blanco, se legitima como el canal mediante el cual es posible no solo la transmisión de conceptos, sino fundamentalmente, en el ejercicio de escritura, la construcción epistémica de lo actoral.

Esta gimnasia verbal, que pareciera un acto mecánico e imprescindible en la cultura contemporánea, y que de hecho lo es, por exceso, ausencia o yuxtaposición, motor de guerras devastadoras entre pueblos o dispositivo de dominio y control, se ha homologado como garantía de factibilidad de las diversas prácticas culturales del occidente cartesiano sobre/en el planeta. Un aparato ineludible, de ineludible belleza forjada en la historia de los versos del Barroco Español, del Gótico Alemán, del Inglés Isabelino que dejó una partitura bicéfala, y que hoy en día aún se escucha,



por ejemplo, en teatros anglófonos, en un idioma que ya no se usa, pero que se entiende. Cápsula de lo máximo, urdida en *la perfección injusta del verso*, ha atrapado en estos siglos al sueño, al amor, al odio, la guerra, el prado, la rosa o la luz, pero para atrapar la acción, ha necesitado de la voz y el cuerpo del hombre y ahí una disputa necia en la que se traza una finísima e imperceptible línea divisoria entre los actores que trabajan *para* la palabra y aquellos que trabajan *con* la palabra (Eines, 1997. pp. 151-153).

Hay dos momentos importantes en los que el actor se enfrenta a la presencia de la palabra en su trabajo. El primero es sin lugar a dudas el primer contacto con el texto de su rol, que dejará una impronta de conocimiento suficiente como para poder usarla en el transcurso de su construcción del personaje y puesta en pie de la obra; y, un momento decisivo en el que tendrá que incluir el texto fiel de su papel para representarlo. Entre uno y otro momento existe un arduo desencuentro entre metodologías de aproximación a la verdad escénica y otro tanto de discursos en los que la puesta en escena y la política de producción opera direccionando el artefacto actoral para conseguir un determinado propósito, que tiene que ver con el resultado y no con el proceso, por tanto, con lo que el actor necesita saber para sostener un trabajo profundo, verdadero y experto sobre aquello que finalmente terminará diciendo sobre un escenario. Las palabras del otro.

Cuenta Knebel (1998)

Konstantín Segueyévich se apoyaba en una serie de condiciones primordiales al analizar el período inicial del trabajo del actor sobre el papel. [...]

1. Para lograr un desarrollo completo del actor como artista, este tiene que ser autosuficiente en el proceso creativo.
2. El aprendizaje mecánico del texto entorpece y deforma todo el proceso posterior del trabajo.
3. Sin unidad entre lo psíquico y lo físico en el proceso creativo de transformación la creación del personaje es incompleta. (p. 37)

Sin dejar al margen que la cita que precede habla de una metodología amarrada a un creador en particular, en un determinado momento de su vida y trabajo, esta también da cuenta de una recomendación técnica que expresa una posición sustentada en la dialéctica materialista que, por cierto, no desdeña la intangibilidad del objeto de estudio, sino que alerta de la dificultad, previene al actor



en una franca interpelación sobre lo que hemos llamado *trabajar desde la pregunta y no para la respuesta* (Knebel, 1998. p. 24. Eines en Arranz, 2014)

La palabra plantea desde el comienzo del trabajo, problemas que son de carácter histórico pero que componen capas de construcción antropológica y psico-social. El actor, en lugar de desplazar este problema ha de hacerse cargo y precisamente para esto, se ha desarrollado una propuesta de aproximación corporal desde el reconocimiento del cuerpo y su puesta en disposición para el trabajo; un segundo momento de aproximación al vínculo que nos permitirá finalmente incluir en la improvisación todos los elementos que, desarrollados en el trabajo previo, nos inviten a incorporarlos en las palabras que el autor propone, en un continuo desajuste que evidencia este tránsito. A mayor conciencia de tránsito, mayor conciencia de dificultad y a mayor entrenamiento, mayor facilidad para articular un espacio con otro.

Un segundo momento, donde el emplazamiento de la palabra opera al revés se impone según avanza la incorporación de esta en la construcción del personaje o también, cuando el material que se trabaja comprende un constructo lingüístico superior a la verdad de la vida con la que trabajan los actores.

Hasta aquí un compendio de herramientas mínimas que comprenden espacios de trabajo diversos dentro de ellas. Se articulan entre sí, brindan dificultades individuales y también entre ellas, pero todo esta información hay que traducirla a una práctica sostenida, que legitimará, en ultimo término la asunción de estos contenidos a favor de un virtuosismo artístico.

Sin intentar trazar un valor moral de utilización de la técnica, ya sea para convertir al actor en un ejemplar canónico o para sostener un proceso de perfeccionamiento continuo y cambiante, propongo este material técnico para la discusión profesional.



Capítulo cuatro

4. Estudio de caso

El objetivo de este capítulo está direccionado a referenciar la discusión sobre una mirada de dos escuelas de actuación que tienen trabajo estable desde hace por lo menos cinco años, solo a manera de ejemplo, para contrastarlas con un ejercicio pedagógico articulado en los principios que he expuesto en los capítulos anteriores y que se dio en el marco de las clases del Estudio de Actores en Quito. Es muy probable que en la realidad del entorno nacional queden experiencias dignas de reseñar pero que, al no circunscribirse en el radio de la investigación, quedan destinadas a otra oportunidad de búsqueda científica que espero alguien la acoja en un futuro próximo.

Transversalmente he incluido reflexiones de tres entrevistas a personas que trabajan en el audiovisual y con actores. i) Anamaría Garzón que da cuenta de una mirada sobre el producto final desde su experiencia y formación como crítica de Arte, curadora y docente universitaria en estos temas. ii) Ricardo Luna, director de Cine y artista visual con formación en Buenos Aires, Argentina y iii) Jorge Ulloa, director de Cine, actor y gestor del fenómeno mediático audiovisual Enchufe.tv⁹, que ha marcado un punto de inflexión en la producción de audiovisual en el Ecuador y en buena parte del mundo hispano hablante que consume vídeos por la internet.

4.1 Perspectivas desde la tercera mirada.

En cinco entrevistas claves, he construido un diálogo a cinco voces que me ha permitido recopilar algunos criterios importantes en torno a lo que la técnica actoral aporta; una veces desde una mirada comparada con el Estudio de Actores, otra desde la propia experiencia de escuelas como el Laboratorio Malayerba o la escuela de actuación Fama desde una perspectiva externa, como profesionales del

⁹ Robalino, L., Ulloa, J., Dominguez, M. y Moya, C. (2011).



Arte Audiovisual y Actoral. He adjuntado como anexos, las entrevistas completas, que recomiendo para profundizar en el contexto y el diálogo que he suscitado.

No he considerado incluir a ningún maestro o responsable académico de la escuela de Teatro de la Universidad Central del Ecuador, ya que su enunciación pedagógica no incluye directamente la actuación para audiovisuales y porque su diseño curricular merecería un estudio propio ya que es una escuela integral de teatro, donde la hipótesis es universalista, sin recorridos específicos en dirección o dramaturgia. Mayoritariamente, sus graduados ejercen como profesionales de la actuación, aunque su título es de Licenciados en Artes, especialidad Teatro. Me remito a las consideraciones de Gerson Guerra, que aportan a definir el ámbito de investigación: “si estás en una Universidad tú te riges por algunas cosas [distintas al taller], tiene que haber notas, hasta tiene una relación distinta con la disciplina teatral, que es artística, que es otro tipo de disciplina” (Anexo 2).

Constato, entre las lecturas personales de los entrevistados algunos temas que son transversales. Por ejemplo, *el actor de audiovisuales requiere de una formación particular debido al formato que supone trabajar con la cámara*, en palabras de Jorge Ulloa:

Me ha pasado como actor, me ha pasado con otros actores ya maduros: o tienen mucha verdad o son muy técnicos. Hay actores con los que efectivamente se pueden hacer tres, cinco o más tomas y lo que hacen es milimétrico, perfecto, pero quizá no aportan la vida que hace falta, y viceversa, hay actores que tienen mucha vida interna, se están muriendo, pero en cámara no se ve nada, peor si nos vamos a un formato teatro, etc. Creo que hay falta de conciencia hacia el formato.
(Anexo 3).

Gerson Guerra, desde su práctica como actor del Grupo Malayerba y como maestro del Laboratorio, con algunos largometrajes como actor principal y protagonista, acota sobre la especificidad de la formación para audiovisuales:

Yo creo que sí. Como actor, no. Como intérprete, no. Sé que hay cosas técnicas que yo no sé de Cine. Que me cuesta. También es una práctica. Ponerse frente a una cámara me intimida, no sé como relacionarme con todo eso. Pero es como en el Teatro, porque ahí, cuanto más funciones das, te formas como actor. Puedes hacer talleres, pero en el escenario te formas. Hay gente que se pasa años haciendo talleres. Crear es otra cosa,



eso ya no es un taller. El hecho de estar en escena te forma. Siento que el filmar una película, la gente, la cámara es otro aprendizaje también.
(Anexo 5).

Aquí aparece, entre la reflexión de uno y otro, un enunciado que demarca la especificidad de la actuación para cámara, que ésta es un compendio de normas que tienen que ver con el formato, el espacio de trabajo: la cámara, los planos, los ejes, la discontinuidad, etc. Sin embargo, ambos apuntan otro criterio común, la formación para actuar es la misma, el lenguaje del cine visibiliza el desequilibrio entre signo interno y signo externo, pero actuar es lo mismo para cine que para teatro.

Iván Morales, Cineasta, actor y director, con formación en Ecuador y Estados Unidos, concurre en el mismo sentido:

Creo que la esencia de la actuación es la misma. Tenemos que construir personajes, personajes *tridimensionales*, [...] que realmente sean creíbles, ahora los espacios del actor para cámara y el actor teatral son diferentes. Es muy obvio, cuando se compara los dos tipos de actuación. Sabemos por ejemplo que tú no puedes mentir a la cámara, en un *close-up*, si tú no tienes una vida interna real, y te agarran en un *close-up*, olvídate [sic]. Ambas técnicas son importantes de adquirirlas y desarrollarlas.
(Anexo 4).

Parece que no solo en el Ecuador el divorcio técnico entre cineastas y actores es patente. Para Ricardo Luna, formado en el CIEVYC, en Buenos Aires donde la carrera de dirección está separada de la carrera de actuación

pero en mi carrera de dirección tuve solo un semestre de historia de la actuación, más bien teórica y un [semestre] que sí que era de ensayar con una creación de personaje y poner el cuerpo.

[...]

Siento que mi formación en la escuela de cine sobre actuación fue muy poca. Fueron dos semestres con una clase a la semana. Entonces siempre fue un lugar de inseguridad que tengo en cuanto a mi formación en Cine.

(Anexo 2).

Él se interesó, en 2013, y asistió como oyente a un trimestre completo a las clases del Estudio de Actores, en la entrevista manifiesta que es “interesante pasar por el lugar de los actores para poder dirigir actores”; en eso concuerda con Jorge



Ulloa, quien, desde su formación como Actor y Realizador de Cine y Audiovisuales en el INCINE, de Quito, enfatiza:

Justamente ahora habíamos probado con algunos directores para algunos de nuestros productos y el resultado era darnos cuenta que la mayoría manejaban la puesta en escena, hacían que todo se vea bonito, pero a las actuaciones les faltaba fuerza, y no sabíamos qué pasaba. Empezamos a hacer pruebas de preproducción donde les pedíamos que nos dirijan, a mí por ejemplo, de la manera en la que iban a dirigir a los actores y ellos se ponían reacios argumentando que nos podían explicar la puesta en escena, pero cuando les decíamos que queríamos saber cómo iba a quedar la puesta en actuación, no accedían. Al final opté por que el nuevo director sea Orlando Herrera. Se me hace mucho más fácil que Orlando aprenda la puesta en escena, que un director de puesta en escena aprenda actuación. Orlando es actor, hace un par de semanas empezó a dirigir y estoy súper contento con los resultados. Hace muy poco actué para él y me sentí muy cómodo porque él sabe cómo dirigirse a los actores, sabe qué necesitan los actores. Tener lenguaje actoral me parece súper importante, me parece lo más importante. (Anexo 3).

Entrando en discusión técnica, Iván Morales nos describe una clase de su escuela, en donde, encontramos un profundo desarrollo y jerarquización del trabajo corporal, pero la creación de personajes y la improvisación, están tratadas como un proceso de montaje, donde Iván pasa de Maestro a Director.

Las clases normalmente duran dos horas. Cada ciclo son dos meses, dos meses y medio: diez semanas. Cuando termina el ciclo, la primera semana prácticamente es trabajo físico y lectura de textos. El trabajo físico mismo, esta rutina dura dos horas, pero después, el trabajo físico se va a cortando y va tomando forma la parte de la técnica actoral. Nunca se deja el trabajo físico, siempre se hace un calentamiento y toda esta cuestión, pero se le va mermando, ya no es la rutina completa, sino un calentamiento. Porque mi rutina comienza en un ejercicio de concentración en quietud, en el piso, todos trabajamos para la concentración y el reconocimiento corporal interior. Luego de eso viene respiración yoga, respiración para actores, estiramiento básico, principios de danza y luego terminamos con movimiento creativo. Eso, con variaciones, dura dos horas. La primera clase por ejemplo y la primera semana son dos horas solo de lo físico. Luego de eso ya se ha leído escenas, se ha asignado escenas, la segunda semana empieza el trabajo de escenas, las primeras lecturas ya medias dramatizadas de las escenas, luego ya se conversa sobre escenografía, el ambiente que se va a crear, los personajes, y se va quitando –como lo que hago cuando yo dirijo-, lo físico



aunque nunca les pido que se aprendan de memoria el texto desde el comienzo.

Cuando yo dirijo, yo monto las obras en cinco semanas. La primera semana es esto: físico y trabajo de mesa. Entonces yo llevo mi tarea hecha, ya hecho el estudio de la obra, tengo clarito eso. Entonces en el trabajo de mesa yo alimento a mis actores. En la segunda semana empezamos el trabajo de marcaje –a veces en la primera semana yo llevo el marcaje y tengo la obra montada al final de la semana, con los actores trabajando con texto en mano-, la siguiente semana los actores siguen con el texto en mano, hablando del personaje, profundizando muchísimo en la situación del personaje, y, la subsiguiente semana es con ayuda, sin ya texto en mano, pero con la ayuda del asistente de director, entonces, los actores, piden ayuda de texto y la cuarta semana es sin texto y actuar, actuar, actuar... personajes, personajes, personajes, “sacarnos la madre” ensayando, insultarnos y todo lo que es la convivencia y la quinta semana son ensayos generales y estrenar.

Más o menos eso, pero en diez semanas es con la formación. Es un proceso de montaje, lo que pasa con los estudiantes es que abarcamos un poco más de teoría, hablamos de Stanislavski, de Uta Hagen, que es mi maestra, que es el método que yo más o menos sigo.

(Anexo 4).

En otra orilla, están las escuelas basadas en el conservatorio, donde el proceso es más importante que el resultado. O, si se prefiere, no se trabaja con un horizonte de “muestra” o montaje, sino que se enfatiza el ensayo, la investigación, la dificultad, dejando exhibición a la experiencia profesional. En este sentido, Ricardo habla del proceso del estudio:

Yo creo que es necesario el *taller* en cualquier tipo de arte. En mi experiencia como fotógrafo, como editor de video y como cineasta que son las cosas en las que te puedo decir que soy experto, ha sido porque yo he estado dedicado todo el tiempo a experimentar. Creo totalmente en el taller como espacio de formación, la idea de taller, o sea, la idea de experimentar. [...] Lo que me gustó también del Estudio de Actores es que no tenías esta idea de medir el tiempo. No había un nivel que dure tanto, sino que tu superas el nivel cuando tienes la formación para pasar. Eso me llamó muchísimo la atención. Uno va volviéndose bueno a medida de que lo va experimentando. Yo nunca había visto una técnica como la tuya. Esto del “precalentamiento”, por ejemplo, yo siempre he participado de rodajes donde los actores entran y salen del personaje sin mediar otro tipo de trabajo técnico.

Otro tema nuevo que me topé es esto de trabajar el objetivo, desde el principio, desde que empiezan con el “precalentamiento” me parece que me



gustaría experimentarlo. Es una especie de irracionalidad racional. Los vínculos que se crean, la idea de tener un objetivo con respecto del otro. (Anexo 2).

Creo que es importante señalar como acuerdo, en general, que hay un creciente desinterés por los cineastas ecuatorianos en trabajar con actores formados. Jorge Ulloa declara que su proyecto -Enchufe.tv-, nace como una respuesta a este fenómeno porque:

Precisamente estábamos hartos de ver carteles en los postes que buscaban actores con o sin experiencia, con o sin estudios y eso nos hacía preguntarnos ¿en serio? ¿Y por qué no se piden directores naturales, fotógrafos naturales, etc? No podía concebir que lo más importante, lo que más se ve, la vida dentro de la pantalla, se diese a una persona que camina por la calle porque se parece al personaje que en mi cabeza me imaginé que así era cuando lo escribí. Es algo que me indignaba o nos indignaba a los que empezamos esto y por eso decidimos marcar un estilo de trabajo. (Anexo 3).

Una palabra a partir de esta grieta profesional que tiene sustentos más técnicos que políticos, y donde se denuncia que no existen espacios de discusión sobre estas voluntades estéticas más allá de las subjetividades de los directores y productores de cine ecuatoriano contemporáneo. Creo que los criterios de Iván Morales, que es presidente del gremio nacional de actores del Ecuador, ANAE, nos hace pensar en que esa palabra no es solo la de un representante sindical, ni un discurso político sin fundamento, sino una proclama técnica para debatir las estéticas del cine nacional:

Aquí, nos están haciendo a un lado, cuando el director quiere un carnicero, pues se empeña en “un carnicero”, no en un actor que “haga de”; y eso no te deja crecer si estás preparado. Puedes trabajar con un carnicero, claro que sí, si es vivaracho, si tiene chispa, pero uno que sea un poco tímido, olvídate, le pones una cámara en frente, no vas a poder sacar nada. Si quieres trabajar con ese carnicero otra vez, no va a poder construir un personaje, lo que sí va a poder un actor. (Anexo 4).

Para finalizar, una reflexión de Anamaría Garzón, quien aporta una mirada externa del resultado de los procesos del Estudio de Actores y sus propuestas que son sostenidas en su totalidad por ex-alumnos. También, palabras de regreso a un espacio teatral como escape a una realidad mediada por la producción:



Un lugar de experimentos, que tienen en el Teatro una salida, pero lo que más me interesa es saber que [...] no voy a sentarme en un clásico teatro donde estar quieta. [...] Siempre hay un algo que crea una experiencia teatral diferente a la experiencia habitual de Quito, que es muy convencional. [...] He pensado en Brecht o Artaud, [creo que] sí estás rompiendo el espacio con respecto al espectador. [...] En el Estudio siempre vas a ver un trabajo que va un poquito más allá. Desde el trabajo plástico hasta los propios textos. (Anexo 1).

4.2 El Estudio de Actores

En septiembre de 2009 doy inicio, en Quito, a un proyecto de pedagogía actoral con el formato de conservatorio de conocimientos y prácticas, sustentado fundamentalmente en la metodología que aprendí en Madrid, España, entre 1994 y 2008, en mis clases particulares con el maestro argentino Jorge Eines y a lo largo de mi carrera como actor, director y maestro de actores en ese periodo de tiempo.

En estos seis años de trabajo continuado, he podido compartir mi formación con las diversas inquietudes de actores profesionales que se han acercado a compartir un deseo por un lenguaje en común. También han formado parte, personas sin formación actoral previa que han desarrollado procesos formativos en relación a lo que el Estudio puede ofrecer, dentro del formato de taller abierto, con una epistemología artística: la creación de conocimientos a partir de la práctica, una *tecné* teatral. En este subcapítulo expresaré una percha pedagógica que articula este proceso, la estructura misma de la práctica y ejemplificaré con una escena que he sistematizado a favor de demostrar cómo he puesto en práctica la discusión teórica de esta tesina.

4.2.1 Estructura y percha pedagógica.

Los alumnos-aprendices del estudio habitan sus clases de improvisación durante tres años y cada año almacena tres trimestres con una escena por trimestre. Es decir, que son nueve escenas las que normalmente puede ensayar y *performar* para incorporar la técnica. Este acuerdo se revisa en cada ocasión en la que el alumno expone su trabajo, fruto del ensayo cotidiano que durante su proceso tiene que ejecutar y así participa activamente en la prolongación o suspensión del aprendizaje, al mismo tiempo que lo alimenta con sus deseos y hallazgos.



El Estudio de Actores se articula basado en un proceso de conocimiento a partir de la práctica. Los actores ensayan sus escenas para presentar tres momentos corte de su proceso.

Un primer pase, que remite a una apertura del material, un acercamiento al cuerpo y las dificultades que encuentra mientras se ensaya su escena, el conocimiento y reconocimiento del otro como compañero de trabajo, la búsqueda del vínculo y la improvisación misma para descubrir todas las acciones posibles que el objetivo, también seleccionado en esta etapa, me permita. Todas estas tareas entendidas como la instalación de preguntas que, a medida que se fijan, lo hacen en razón de espacios de trabajo que el material me permite para actuarlo, pero también como parte de mi proceso personal de articulación e internalización de la técnica.

Un segundo pase, en el que he incorporado las recomendaciones de la evaluación del primero, en cada uno de los ensayos que han transcurrido entre uno y otro. El horizonte técnico pertinente del segundo pase es la obtención de una estructura de acciones físicas fundamentales, que he seleccionado desde la apertura; la constatación de su utilidad en relación a los porqués y paraqués transformadores. El orden de los materiales y herramientas que durante todos los ensayos han sido descubiertos, a favor de una actuación orgánica. Sin embargo este es un pase técnico, frío, un pase de comprobación.

El tercer pase es el desarrollo de la estructura con el objetivo de dotar a dicha partitura de la vida original que apareció cuando improvisé para descubrir. Es el momento en el que la repetición del trabajo debiera permitirme habitar la vivencia de las preguntas que lo organizan. Busco la contingencia que el cuerpo impulsivo me brinda, para enriquecer a la estructura con toda la contradicción y la vida misma que, en el vínculo y en el aquí y el ahora, me permiten hacer lo que tengo que hacer para decir aquello que tengo que decir.

Así, la metodología es el ensayo-error, que nos obliga a valorizar el proceso por encima del resultado; no por el hecho de dogmatizar un principio técnico, sino por hacer visible el espacio y herramienta que el actor nunca va dejar de tener: el ensayo. La exhibición del trabajo, pues, juega un rol de *retroalimentador* en donde participa la tercera mirada, para permitarnos profundizar el tránsito hacia el resultado. Todo esto, por razones pedagógicas que están orientadas a internalizar un comportamiento técnico para una buena práctica actoral



Los alumnos son miembros del taller durante tres años. Su permanencia y finalización en el estudio es también fruto de un análisis compartido entre el maestro y ellos mismos. Durante estos tres años, el diálogo pedagógico se asienta en la práctica escénica, el ensayo de escenas de gran dramaturgia: tres por cada año de trabajo y tres por cada nivel de dificultad. El nivel de dificultad está dividido en una percha conceptual que lo limita en Naturalismos, Realismos y Estilos.

Los alumnos de las diversas etapas, comparten la visión y análisis de las escenas. Raramente un alumno de un nivel inferior trabaja con otro de un nivel superior, salvo que el material componga una mezcla de dificultades encerradas en personajes más naturalistas o realistas. No obstante, la fusión de niveles en un trabajo conjunto, una escena de tres, por ejemplo, es dable en momentos semi-avanzados del proceso global, cuando el grupo de actores-aprendices ha construido un compartir técnico en común.

4.2.2 Naturalismos.

En los Naturalismos el alumno aprende a construir el vínculo con el otro actor mientras este proceso les construye como personajes; a enunciar el objetivo que les permite disparar, con un cuerpo en disposición e impulsivo, acciones que se intercambian en conflicto con el otro; a sostener el conflicto en una dinámica donde el actor *vivo* es el actor que habita la pregunta y no trabaja para la respuesta; a incorporar la palabra del texto como un momento superior que *calza* en el trabajo *accional* y que soporta el conflicto que la palabra enuncia.

Los conflictos naturalistas son aquellos conflictos que se parecen a los *conflictos de la vida* de los actores, los personajes hablan en lenguaje contemporáneo y cercano, y el distanciamiento se muestra como una dificultad a superar. Dramaturgias naturalista se encuentran en el Realismo norteamericano del s.XX así como en la dramaturgia contemporánea.

La medida del distanciamiento entre la realidad que viven los actores con la que opera en los personajes y sus conflictos los aleja del naturalismo y los acerca al Realismo, donde las tareas se complican, generalmente al añadir complejidad, por lo tanto herramientas de trabajo que obligan a trabajar con la inclusión e integración.



4.2.3 Realismos.

En los Realismos el conflicto es similar a los naturalismos con algunas variaciones. El alumno, por tanto, tiene que emplear la experticia que ha ganado en su paso por los Naturalismos y pasarla por los filtros del distanciamiento que los autores proponen. Es el momento de plantear el objetivo y buscar las acciones en un cuerpo y un espacio que no es tan cercano con *la verdad de la vida* de los actores y tiene más que ver con una construcción poética de la realidad, como el calor extremo, una época distinta a la actual, un entorno conflictivo como una ciudad, una estación invernal o un contrato social en desuso. Los Realismos son como la vida, pero como si un filtro de color se superpusiera entre nuestra vista y la realidad, cambiándola en algún aspecto. En los Realismos, el cuerpo del actor empieza a aparecer como una construcción *distinta* al cuerpo de la vida. Esto ocurre ya desde los Naturalismos, pero en esta etapa superior, la composición corporal atraviesa la búsqueda de acciones y la construcción del espacio físico donde se desarrolla el conflicto, alterando y tiñendo a éste de un color especial o particular, además de contener espacios expresivos de una psicología compleja.

Son dramaturgias realistas las que más tienen que ver con el teatro moderno (Chéjov, Ibsen, Strindberg y contemporáneos) y también las dramaturgias de vanguardia donde el constructo literario no llega a ser predominantemente poético en su expresión, por ejemplo el teatro del absurdo, pero no el teatro poético que pertenece al siguiente nivel de dificultad.

4.2.4 Estilos.

Los Estilos son el nivel superior y último del trayecto pedagógico del alumno-aprendiz. Comprende el distanciamiento total de *la verdad de la vida* contra una verdad escénica que está soportada, a su vez, por una construcción literaria que determina una estructura en contraposición formal. La búsqueda de acciones, la construcción del cuerpo y del entorno son espacios superlativos de trabajo ya que los conflictos también entrañan dimensiones distantes y extremas.

Son dramaturgias de los Estilos todo el Teatro Barroco Inglés, Francés, Italiano o Español, el Teatro Poético, el Teatro Clásico Griego y Romano. La palabra, por tanto, está enunciada como contenedor de significados, pero sobretudo



como significante y su afloramiento provoca la búsqueda de acciones y el actor tiene que hacer que ambos espacios de trabajo confluyan, en un punto en el cual la palabra aparece como una forma distinta de acción y está sostenida por un cuerpo en clave trágica o épica. Un cuerpo total que expresa esa palabra mientras ella misma lo construye y construye el conflicto.

4.2.5 Una escena, un trimestre.

Víctimas del deber, de Eugene Ionesco (Segundo nivel, Realismos).

Actuaron: Benjamín, Marco y Susana¹⁰.

Primer Pase: 9 de enero de 2015 (Apertura con el maestro)¹¹.

El ejercicio de apertura se realiza cuando los actores no han tenido tiempo de ensayar. En este caso, la escena se entrega un día antes y el ejercicio de lectura es un ejercicio que combina la incorporación de preguntas compartidas. Repeticiones de lecturas en proceso de performance y ejercicios que el maestro propone para incorporar en los ensayos venideros.

La clase se desarrolla proponiendo en primer lugar una lectura comprensiva del texto. La lectura del texto es un procedimiento que debe ayudar a entender qué plantea el material, a dilucidar las circunstancias dadas y permitir que aquello que pensamos sobre el conflicto y el personaje aporte un buen lugar de arranque para interpretar la escena y las necesidades que hay que tomar en cuenta para empezar a poner en práctica y ordenar *mi trabajo como actor*. Así, ocurren tres lecturas más donde el maestro propone, como ejercicio experimental, una exageración gradual de la intención, en cada lectura, para potenciar las claves que el texto propone como circunstancias dadas.

Se insiste en la equivocación que implica el hacer de este ejercicio una fórmula, y se invita a descubrir una propia manera de encontrar todo aquello que las ideas sobre la lectura nos invitan a trabajar: es un personaje viejo o joven, dónde se realiza la situación, cuales son los condicionantes del aquí y el ahora, desentrañar la especificidad del vínculo que nos propone el autor, etc.

¹⁰ Los nombres de los alumnos son irreales.

¹¹ Fuente: <https://youtu.be/lk5IM6N5x3M>



Con la información recogida de las lecturas, se invita a actuar la situación a los actores. Esta segunda parte del ejercicio tiene como objetivo desentrañar el mito de la palabra: la gran mayoría de actores nóveles piensan que el aprendizaje y la comprensión profunda del texto es un proceso que requiere un esfuerzo aislado del ensayo y que la palabra no aparecerá con apenas tres o cuatro lecturas del texto; sin embargo se demuestra que si la presión formal por actuar se ejerce, obligando a los actores a incorporar lo que salga del texto, este aparecerá impecable. Ahí, otra razón para proponerlo: descubrir que decir el texto no es un gran problema para actuar, por el contrario, el problema es actuar, hacer cosas para no sentir la desprotección de la nada que inunda el escenario. Una razón alemana tiene que ver con sembrar en el actor la necesidad de actuar y no olvidar que la expresión no está castigada, y en esta actuación forzada, aparece un horizonte onírico, donde el autor y la formación personal de cada uno, estira la cuerda imaginaria entre lo que tengo y lo que debo construir para finalmente actuar consciente y con una expresión no impune.

Los alumnos-espectadores, en esta ocasión, no realizan evaluaciones o intervenciones.

Pase *plus*: 30 de enero de 2015 (6 ensayos)¹²

*Necesitamos ensayar YA con un periódico.*¹³

Este pase se organiza fuera de programación debido a una falta involuntaria de otro grupo que tenía que trabajar. Es un pase *plus* (un pase no programado), con los requerimientos de un primer pase, es decir una búsqueda activa de un cuerpo que responda a lo planteado por los ensayos y la clase/evaluación del primer pase. No llega a ser un segundo pase con estructura, pero se hace énfasis en que la estructura empieza a organizarse a partir del primer pase, en una voluntad por ir acomodando acciones que sirven y desechando aquellas que no son fundamentales.

¹² Fuente: <https://youtu.be/uFuytWzup3c>

¹³ Todas las inserciones en cursiva son notas del diario del maestro. Comentarios que están tomados en el momento que ocurren en el trabajo escénico o en la evaluación de los alumnos avanzados y en la autoevaluación de los propios alumnos que trabajan las escenas.



Autoevaluación:

Susana¹⁴. Creímos que teníamos más estructura pero no. Mucha contingencia. Hicimos cosas distintas en el previo. Tratamos de integrar lo del animal. Me cuesta equilibrar los porqués y paraqués.

Benjamín. Con Marco sentí que hay más conexión.

Marco. Me sirvió *el animal*¹⁵ para hacer una conexión a mi cuerpo.

¿El vínculo qué es?

¿En el trabajo previo dispara un cuerpo impulsivo?

Vínculo-Cuerpo y Entorno.

Evaluación de los alumnos-espectadores:

Lucrecia. Vi a Benjamín muchísimo mejor. Hoy día me pareció otra cosa. Su cuerpo a otro nivel. En el previo sobretodo y en la escena también. Hubo cosas muy interesantes que nunca habías hecho y que yo sé que te costaban. Es un salto. Aún cuando hay muchos momentos que están muy juntos, uno sobre otro, pero les ayudan.

Ricardo. Le sentí un poco más cómico que la otra vez. Con algunos excesos.

Aurelio. Ratifico lo que dice Lucrecia porque yo conozco el trabajo de Benjamín desde antes. Parece que trabajar con compañeros mas experimentados ayuda.

Arturo¹⁶. Buen trabajo. De acuerdo con su autoevaluación. Creo que no hay escucha, puede ser también el material porque están trabajando absurdo. Hace falta un aspecto racional en el previo que busque un horizonte de trabajo. Deben trabajar el puente para que sirva y desplace los pudores que no aportan ni a la construcción del personaje ni a la escenificación de esta escena. ¿Qué en los actores no tiene sentido? ¿Qué construyen en su cuerpo que no es naturalista y les lleva a otro nivel? Susana, no estás organizada en el trabajo previo.

Evaluación de León Sierra:

–El trabajo del vínculo, ¿está anclado necesariamente a ser un esclavo del aquí y el ahora? La verdad que nos plantea el previo es superlativa al cúmulo de ideas que

¹⁴ Después de cada nombre se expresa la persona con sus propias palabras.

¹⁵ Se refiere al ejercicio de composición corporal de un personaje a través de un animal (Stanislavski, 1936b. p. 113).

¹⁶ Asistente de cátedra.



podemos imaginar sobre la escena. Acomodan este horizonte racional, que está poblado por nuestro bagaje cultural y sólo un trabajo profundo con un cuerpo en disposición de hacer en los límites que me propone mi compañero, es garantía de creación y no repetición de estereotipos. Sin embargo, el abandono a hacer, que es una excelente muestra de sensibilidad puesta en juego, debe de incorporar una inserción de la inteligencia para dirigir hacia donde te has trazado ir.

–Si el trabajo previo no dispara un cuerpo impulsivo, este dura lo que dura el previo. Remontar un espacio vivencial en el actor, que posteriormente le permita buscar acciones, repetirlas, y estar presente en la escena es arduo. El trabajo previo no es un plus de la escena. Tampoco es un espacio para el disfrute onanista de la vivencia. Debemos encontrar la utilidad del previo, a través del juego.

–El entorno es el lugar donde ocurre el vínculo, pero también es el lugar donde empieza el trabajo del actor: el local de ensayos, el escenario del teatro, la clase. Si el vínculo no va situándose en un espacio concreto, de real a imaginario, el conflicto es entre los actores y a estos les constará despegar hacia el vínculo de los personajes.

Segundo Pase: 13 de febrero de 2015¹⁷

Autoevaluación:

Susana: Me raspé el codo. Tuvimos un excelente ensayo. Esos juegos diferentes son la puerta. Me he puesto 7 sobre 10.

Benjamín: Estaba desconcentrado hoy día y tengo miedo de hacer daño. Me costó el vínculo con ambos.

Marco: Me falta más entorno.

¿Qué pasa con la palabra cuando no sale? Se presiona a la violencia.

Evaluación de los alumnos-espectadores:

Óscar. Creo que están trabajando uno sobre el otro. La escucha es con todo el cuerpo.

Arturo: Las acciones que tienen un montón: creo que sí se vio la estructura. No sé ve cuales acciones son transformadoras y cuales no. Han encontrado una lógica de la escena que supera a la lógica de la vida. Una lógica propia

¹⁷ Fuente: <https://youtu.be/fBZJfKbAGoA>



Evaluación de León Sierra:

–En un segundo pase, esperamos que el previo esté más organizado, que “yo ya sepa lo que tengo que hacer para poder actuar”. Y esta búsqueda tiene que ser ordenada, no estoy probando, estoy comprobando; estoy demostrando que aquello que trabajé, me sirve. Es muy importante que yo crea en lo que estoy buscando, que mi cuerpo me de pistas claras de lo que estoy haciendo. Porque yo estoy encontrando en el trabajo autónomo del trabajo previo, lo que tengo que volcar en el vínculo.

–Todo proceso de aprendizaje es neurotizante; pero, salgamos de la neurosis, habitemos el proceso fracturado. Hay una gran distancia entre justificar una ausencia de trabajo -que ya sabemos que cuando uno no viene a trabajar no hay nada que justificar- y no hacernos cargo del proceso fragmentario; por eso cuando yo entré, Marco, te pregunté: “¿estás bien?” y luego del pase volví a preguntarte: “¿estás bien?”; porque no solamente quería preguntarte si estabas bien sino que quería es despertar, en los tres, la consciencia de que este no es un pase común y corriente.

–La dificultad en Ionesco es nombrar el vínculo y a identificar la situación: *¿qué pasa aquí?* Si uno no contesta esa pregunta, termina haciendo un trabajo previo que es un escapismo durante todo el proceso y se conforma con lo que ocurre ese rato; sin embargo, ¿es eso lo que tenemos que hacer o es esa la escena que tenemos que hacer? Obviamente tenemos que hacer y tenemos que realizar todas las tareas que nos ayudan a llegar técnicamente a nuestro destino: romper el cuerpo, estar en disposición de trabajar con los compañeros, levantar el fuego para descubrir el aquí y el ahora. Pero hay un momento en que eso ya se dispara, como dice Susana, al comienzo de su autoevaluación: “creo que sí hicimos vínculo”. Ese es el momento en que el actor súper sensible que está trabajando con el uno, con el otro; que se está esforzándose por estar en el medio de los dos, en este inconsciente que construye un otro cuerpo a partir del que ya conocemos, y, aunque este nuevo cuerpo lo lleve más allá, en ese lugar el actor tiene que hacer: Tomar toda la consciencia que tiene y decir *por acá me voy*; porque esto que tengo ahora no es solamente lo que necesito, esto es estar presente y estar jugando. Sin embargo, ¿cuál es la escena?



–¿Qué personaje tengo que ser yo? Tengo que ser un policía, pero ¿qué policía? ¿Soy Dick Tracy? Entonces esa locura, intentar ser ese policía que tal vez creo que soy mientras mi cuerpo y el vínculo me enseñan el policía que puedo ser. Un signo quizás distinto a lo que imaginé, pero desde luego, más real, abrochado a lo que ocurre aquí y ahora. O, en esta misma locura, *voy a ser el marido de ella*; así, mientras ahora soy un poco “la ameba” de ella, mientras naufrago en la búsqueda corporal de mi cuerpo y el juego escénico, me convierto paulatinamente en el marido de ella, cómo se convierte ella en mi mujer. Voy siendo un alguien diferente porque intento transformar a mi compañera en quien debe ser: mi mujer de la escena. En tanto en cuanto ella se transforme, yo accedo a un cambio debido a ello, y no opero directamente sobre mí, sino sobre el vínculo.

–¿Qué es lo que ocurre cuando el actor tiene la obligación de presionar el cincuenta por ciento de inteligencia que tiene, sobre el cincuenta por ciento de sensibilidad para lograr un equilibrio óptimo en relación a sus necesidades? La sensibilidad hace que ustedes estén haciendo un excelente trabajo, les cambia, les transforma. Te veo cambiado, te veo la cara, Marco, a Benjamín también. La cara de intentar buscar qué es lo que le pasa al cuerpo e intentar que el cuerpo haga. Quizá sea una cara de actor, un signo escénico fuera del relato de la obra, sin embargo aquí es donde hace falta acercarnos con la inteligencia para dirigir toda esa carga sensible puesta en los cuerpos e incluir lo que el autor quiere.

–Les he dicho que cuando en el trabajo previo entra la palabra, esto es muy perjudicial, porque la palabra desplaza el trabajo del cuerpo, ¿sí? La palabra soluciona todo. La palabra, lleva con el ser humano, ¿cuánto... dos mil años de cultura occidental? La palabra aparta la violencia, pero también desaloja lo bueno. Ustedes son excelentes alumnos, lo han entendido y por eso no hablan en el previo, sin embargo se trata de hablar, compañeros, es decir, el trabajo del actor es la palabra, las palabras que luego va a decir. Esto significa que no puede estar tan separada del trabajo técnico, del trabajo previo, de lo que hace antes de actuar. Estamos acordando algo que puede ser peligroso si lo fundáramos como un dogma: “la palabra es otra cosa que el cuerpo” y no, la palabra es también el cuerpo.

–Creo que es la misma dificultad de construir un cuerpo impulsivo, es decir, saber que lo que hacemos en el trabajo previo es que el cuerpo esté impulsivo y que quiera hacer algo -que no es lo mismo a que exprese o sienta algo. ¿De dónde



salen los impulsos que organizan las acciones? Ya no en la escena solamente, sino en la vida. ¿De dónde sale un abrazo? Por lo tanto, ¿Qué hacemos en el trabajo previo? Estamos intentando pescar esos contenidos que hacen que el cuerpo “haga” algo de la misma manera que esto hace que el cuerpo “diga” algo. No podemos estar tan divorciados de hablar y de hacer; aún cuando queramos ser buenos alumnos y que sepamos que si nos ponemos a hablar en un trabajo previo, estamos echando por tierra toda la exploración que ocurre aquí y ahora; sobre todo el tema de la violencia.

–Este es un tema que este año quiero trabajar bastante. Me parece que la violencia es uno de los lenguajes más universales que hay. Además es uno de los lenguajes más superficiales que tenemos los seres humanos. La violencia es la sucesión del amor, es el amor. Es fácil encontrarnos con la violencia porque es fácil encontrarnos con el amor; porque así somos los seres humanos: lo primero que hicimos es matar para poder comer y entendimos que *hay que matar para poder comer*; con lo cual matamos ya porque sí, porque sabemos que tenemos que comer, no porque tenemos hambre. Nos quedamos en el hambre para matar, es decir, ya sabemos que vamos a tener hambre y nos matamos. Tenemos hambre y han pasado muchos años teniendo hambre para poder tener ese impulso.

Entonces, la violencia está ahí y la violencia en la lógica de la vida se organiza con la palabra ¿sí? La palabra no es más que una catapulta para la violencia física. Depende de la cultura; por ejemplo, los españoles son violentos. Tú, en España, te vas a encontrar con grande broncas, pero llegar a pegarse es muy difícil, muy difícil. Aquí, un grito de “hijo de puta” bien puesto, en la calle, le hace bajar al otro del carro y a pegarle con lo primero y más contundente que tenga a mano.

De tal manera que la palabra siempre está como en el medio de la violencia y esto tenemos que tener muy en cuenta para los trabajos previos. Porque donde la palabra no aparece, la violencia puede aparecer y es difícil de controlarla y es difícil de canalizarla. No se trata de reprimir un impulso porque sí, se trata de metabolizarlo hacia el juego para comprender qué me está pidiendo el material con el que trabajo o qué respondo yo, con mayor o menor atención a la escucha. Se trata de hacer consciente lo inconsciente.



¿Cómo haremos para que aparezca la palabra y esa palabra pueda funcionar al momento de la violencia? No se puede, uno tiene que emplear la violencia para no emplearla. Uno tiene que vivir la violencia, utilizarla, ponerla en el cuerpo para no utilizarla, y la mejor manera de utilizar la violencia es ese escape un poco de la palabra ¿sí? Digo, si están pensando en ser buenos alumnos y no hablar, intenten relajar eso, intenten que aparezcan palabras.

–Es bellissimo lo que estás haciendo en la escena Susana. Hubo un momento en el final, que les veías a los dos... Y fue con los dos. Es decir no sé si él tiene la posibilidad de denunciar a la pareja en función de un tercero que entra. No sé, pero algo estaba ocurriendo y es de lo que menos puedo hablar porque ustedes lo están descubriendo conmigo, lo estamos descubriendo juntos: ¿de qué se esta hablando? Se está hablando de lo débiles que somos los seres humanos. De lo fácil que le entregamos a una persona que no nos compensa hacia un extraño. De lo fácil que entra un extraño en nuestras vidas. De las lógicas absurdas que son las lógicas de la vida, del matrimonio, de la mentira.

–No sé de qué está hablando Ionesco; pero ustedes están descubriéndolo y parte de descubrirlo es que *hay una mujer en medio de dos hombres*, que son muy masculinos, que tienen mucha testosterona y que hacen cosas que a ti te hace decir: “Miren, ¿saben qué? ¡Váyanse a la mierda!”. Entonces veo a Susana que desapareces en la figura del personaje: no sé si te quieres ir o si te quieres quedar o si te quieres ir con otro; entonces aparece esto que es buenísimo, es bellissimo, es... ¡Teatro! Está ocurriendo aquí. Están ocurriendo muchas cosas y tienen que seguir pasando.

–Hay que ponerle un poquito de orden, actuar un poquito más, dar un poquito más. Yo sé, Marco, que tú quieres ser actor y no te conformas. Tú quieres actuar y hay que intentar hacer algo, de alguna manera: ¡Lánzate a la piscina! Hazlo, tienes una posibilidad.

Tercer Pase: 13 de marzo de 2015. (7 ensayos).

Si escuchar y dirigir a los actores tiene que ver con “sube la voz” o “date prisa”, “articula”, “vocaliza” Estamos desplazando el trabajo del aquí y el ahora, y la escucha por otro que tenga que ver con un ordenamiento exclusivamente racional que no le corresponde al desarrollo técnico sino a la cabeza de un director.



Benjamín. Me pasa mucho este tema de tener una *monkey mind*, no logro concentrarme pero soy consciente de ello por primera vez. Es algo que estoy empezando a trabajar. Más en el trabajo autónomo. Estoy más cómodo y trabajo activamente con el previo. Creo que un poco la voz. Hablo muy rápido o no se me escucha. A veces siento que como entro tarde, me enfrió. Y las acciones y poner más el cuerpo en disposición.

¿Cómo enganchar la voz al cuerpo?

Marco. Estoy muy contento de haber trabajado con Susana y Benjamín. He aprendido bastante. En el año anterior el trabajo me costaba y esta escena disfruté. Me enfoqué más en el cuerpo. Me venían dos choques: personalmente, como Marco y también como este personaje. Construir un esposo que no estaba contento con ella. No quería caer en el cliché del hombre afeminado.

El cuerpo que tienes es un cuerpo que te sale.

Susana. Esta escena la he tomado con menos ansiedad que otras. Creo que me quedé a medias en el cuerpo. Estar el uno encima del otro, pero decidimos preguntarnos por qué estamos hecho pelota. Ya entendí el por qué y el paraqué pero no logro hacerlo

“Sostener el trabajo pero volverme loca...” ¿Puedes? La construcción del cuerpo versus la garra.

Evaluación de León Sierra:

–El director ha de callarse, ese debiera de ser su trabajo. Y el maestro, es una especie de director. Digo que es una especie de director y deslizo este enunciado con mucho pudor, pensando en las escuelas de actuación, donde la experiencia pedagógica está más relacionada con acrecentar la reputación de un maestro, que para compartir o construir un lenguaje técnico en común. A veces, no de manera consciente (otras, lamentablemente, sí), sino operando con un diseño de enseñanza, que basado en un modelo vertical y por lo tanto patriarcal, hacen de la palabra del maestro un dogma para seguir ciegamente. Eso a mí no me interesa, y espero que a ustedes tampoco.

–La lectura de un trabajo de clase, debe, por lo tanto, convertirse en un ejercicio de ponerse en riesgo y en cuestión. Compartir preguntas y sostenerlas para aprender del viaje que los alumnos realizan, mientras adquieren destrezas con las herramientas que se les propone.



–Decimos herramientas ya que lo nuestro es un oficio, no un doctorado. Las herramientas son útiles cuando construimos objetos, y en el arte, los artistas nos dedicamos a construir objetos. Experimentamos, sí, metodológicamente, pero nuestra experimentación no está encaminada a publicarse y archivar en el estante de una biblioteca. Pinturas, esculturas, fotografías, películas, obras escénicas, performances, instalaciones, poemas, tienen un tronco común, se hacen más que son, son en tanto que se hacen. El arte es una experiencia humana y como tal es verdadera, debe de serlo. Entre el objeto verdadero y el concepto de verdad, está toda la historia de la humanidad en disputa.

–Y el cuerpo: contenedor de sentidos y al mismo tiempo sistema de aprendizaje a través de ellos. El cuerpo que tienes es el que te sale y esta verdad es una verdad para trabajar con ella. No existe sentido posible más allá de un cuerpo que no conoces y con el que pretendes hacer algo. La primera tarea, reconocer el cuerpo, la segunda, ponerlo en disposición, la tarea suprema: imaginar con el cuerpo. Traza una línea técnica de tareas y empieza a caminar por ella.

Una aplicación metodológica no puede convertirse en un dogma. Usamos la descripción larga y minuciosa de la experiencia del Estudio de Actores para generar un intercambio con las miradas externas que anteceden, pero también esto retrotrae la discusión a la aplicación de unas herramientas que se plantean a partir de un marco teórico concreto, el de esta tesis, pero también que juega un papel fundamental en la sustentación de la experiencia específica. Vamos y volvemos de Stanislavski hacia el ejercicio práctico gracias a la ayuda de los desarrollos intermedios.

El estudio de caso no intenta afianzarse como la mejor posibilidad de lectura del marco teórico, sino que se propone como espacio de diálogo a partir de la experiencia. Esta constituye a quien la practica y habla por sí misma. Tiene una palabra.



Conclusiones

Les hablo a los actores, fundamentalmente.

Tengo la suerte de llevar reflexionando hace mucho tiempo sobre este tema y la formulación de esta investigación se convirtió en una excelente oportunidad para sistematizar gran cantidad información que aúnan en mí, un bagaje formativo así como también la incorporación de una experiencia recorrida en el terreno del tema central de la exploración.

Uno de los grandes aprendizajes de este viaje, arranca como hipótesis hacia elaborar un compendio de herramientas técnicas en la construcción de personajes en el audiovisual de nuestro medio. Esto devela finalmente un enunciado político a partir de la praxis: la creación de una pedagogía que genere un lenguaje técnico del trabajo de los actores.

Digo que es un enunciado político porque supone entender a los actores como trabajadores de su oficio y, si ponemos en evidencia este acuerdo elemental, descubrimos enormes brechas en el lugar de enunciación de dichos trabajadores, que no se ven a sí mismos como sujetos de derechos laborales ni tampoco como constructores de objetos de uso que componen un sistema de intercambio de valores que, finalmente, es la Cultura; así también, una mirada deificada de su labor, es difícilmente comprendida, sino por un ojo más cercano al de la fe que al goce estético de los sentidos humanos. En la misma línea de reflexión, es bastante difícil que las instituciones estatales puedan dialogar con los dioses, por temor, por ignorancia y obviamente por temas veniales del orden administrativo, en los que los actores, ni se dejan consultar, ni demandan una presencia deliberante.

Detrás de las obras con las que las llamadas *industrias culturales* modulan las políticas públicas, el actor es un ser invisible. Como un dios, pero invisible. Sus derechos son inexistentes e inexistente es su reclamo. Apenas, en la muy reciente actualidad, la primera Sociedad de Gestión de Derechos de Autor para actores se ha gestado en nuestro medio, sin embargo, mucho me temo que sus reivindicaciones estén más encaminadas a la gestión efectiva de las regalías que



esta incipiente industria, genera en nuestro medio -y con aquellos que tienen la suerte de participar de ella-, porque en las primeras *acciones* desde su constitución, no hay noticias todavía de una proclama por una profesionalización, que incluya una visión global de la profesión actoral ecuatoriana y de cómo fomentar su existencia y perfeccionamiento, más allá del cálculo economicista de unas prácticas, en las que la explotación es el valor de cambio entre productoras y actores.

Los directores ecuatorianos guardan silencio cuando no deben y hablan demasiado en momentos inoportunos. Es la ley del desarrollo desigual y combinado del capitalismo. A los actores no nos queda otra salida que regresar la mirada al lugar de enunciación que no tenemos, precisamente porque no conocemos ni valoramos nuestro trabajo. Dónde más sentirnos usuarios de nuestra profesión sino en nuestros ensayos, conociendo y reconociendo que el lenguaje es un animal en tránsito; que los conocimientos mutan porque nosotros cambiamos con el pasar de los años y la suma de la experiencia.

Ese, nuestro tesoro: el proceso, el ensayo, la acción, y cómo hacerla cada vez, de manera diferente, porque ya hemos visto muchas veces al bueno de Charles Chaplin hacer con gran destreza lo que supo hacer. Luego, nosotros tenemos la obligación de crear para no repetir. No repitamos a Chaplin, porque él ya lo hizo suficientemente bien.

Si logramos acordar un diálogo en disenso sobre cómo trabajar técnicamente, y cómo esta experiencia fortalece nuestro enunciado como actores y actrices, quizás logremos que nunca más un director de casting, o un realizador, nos pida naturalidad como un requisito que no se aprende en ninguna escuela, puesto que es una limitación de la vida. Ese será el momento que con nuestro trabajo transformemos la sociedad que nos ha tocado vivir.

En Ecuador está todo por hacer. Fundamentalmente la ocupación es de nosotros los actores, metabolizando las herramientas que usamos para la escena en armas de crítica y autocrítica, que no dejen que nos convirtamos en muñecos de anuncio publicitario ni daguerrotipos de revista en papel couché. El lenguaje compartido debe ser la tabla de negociación de nuestros contratos, donde seguramente vamos a eliminar el abuso de desconocer nuestro esfuerzo que construye belleza a través del trabajo.

Ese, el sentido final de esta tesis.



Bibliografía

- Arranz, C. E. (abril 14, 2014). *Jorge Eines: Un ensayo sin libertad no es un ensayo*". noviembre 5, 2014, de Harlan Magazine. Sitio web: <http://harlanmagazine.com/2014/04/10/jorge-eines-un-ensayo-sin-libertad-no-es-un-ensayo/>
- Benedetti, Jean. (1991). *The Moscow art theatre letters*. New York: Routledge.
- Bogart, A. & Landau, T. (2006). *The viewpoints book: A practical guide to viewpoints and composition*. New York: Theatre Communications Group.
- Cameron, J. (Autor y Director). (1997). *Titanic* [Película]. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Film Corporation [como Twentieth Century Fox]. Paramount Pictures.
- Lightstorm Entertainment
- Carnicke, S. M. (1998). *Stanislavsky in focus. Russian theatre*, Volumen 17. London: Harwood Academic Publishers. ISBN 90-5755-070-9.
- Chejov, M. (1970). *Lessons for teachers of his acting technique*. Ottawa: Dovenhouse Editions, 2000 (2).
- Didier, J. (1964). *Dictionnaire de la Philosophie*. Paris: Librairie Larousse. 1983 (México: Editorial Diana. 1ª Ed. Esp.).
- Eines, J. (1985). *Alegato en favor del actor*. Madrid: Fundamentos.
- , (1987). *La formación del actor*. (Introducción a la Técnica). Madrid: Fundamentos 1988 (2).
- , (1997). *El actor pide*. Barcelona: Gedisa.
- , (2005). *Hacer actuar. (Stanislavski contra Strasberg)*. Barcelona: Gedisa.
- , (2011). *Repetir para no repetir*. Barcelona: Gedisa.
- Eines, J. & Mantovani, A. (1997). *Didáctica de la dramatización: El niño sabe lo que su cuerpo puede crear*. Barcelona: Gedisa.
- Foucault, M. (1978). *La voluntad de saber. Historia de la sexualidad vol.1*, Madrid: Siglo XXI.
- Garre, S. (julio-diciembre 2003). *Sobre el sistema de actuación de Mijail Chejov*. Acotaciones. Revista de investigación y creación teatral, 11, pp.1-17.
- González Gómez-Acebo, D. (noviembre 3, 2011). *El Realismo Fantástico de Eugene Vajtangov*. Agosto, 2014. Aparte – Acción para el Teatro. Las últimas noticias del Teatro. Sitio web: <http://apartebolivia.blogspot.com/2011/11/el-realismo-fantastico-de-eugene.html>
- Grotowski, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*. México D.F.: Siglo XXI Editores, s.a. de c.v. 2006 (2).



- Goodenough, W. & Harris, A. (2006). *Description & Comparison in Cultural Anthropology*, Aldine Transaction.
- Hauser, A.. (1951). *Historia social de la literatura y el arte: Naturalismo e Impresionismo. Bajo el signo del Cine*. v. 3. Colombia: Grupo Editorial Quinto Centenario S. A. 1994 (23^a).
- Hauser, A.. (1951). *Historia Social de la Literatura y el Arte: Renacimiento, Manierismo y Barroco*. v. 2. Colombia: Grupo Editorial Quinto Centenario S. A. 1994 (23^a).
- Layton, W. (1989). *¿Por Qué? El Trampolín del Actor*. Madrid: Fundamentos 1990 (2).
- Lourties, M. (1999). *Talía, Te Quiero*. (Ensayo Errático Sobre la Representación Teatral). San Lorenzo de El Escorial (Madrid): Ediciones de la Discreta.
- Magarshack, D. (1968). Introducción. En Konstantin Stanislavski. *El Arte Escénico*. México D.F.: Siglo XXI Editores, s.a. de c.v. 1990 (2).
- Mamet, D. (1998). *Los Tres Usos del Cuchillo: Sobre la Naturaleza y la Función del Drama*. Barcelona: Alba 2001 (2).
- Mauro, K. (2008a). *Informe II. El Método de Lee Strasberg. Stanislavski y después...* julio, 2015, de Alternativa Teatral Sitio web: <http://www.alternivateatral.com/nota298-informe-ii-el-metodo-de-lee-strasberg-stanislavski-y-despues>
- , (2008b). *Informe III. El Método de las Acciones Físicas de Raúl Serrano*. julio, 2015, de Alternativa Teatral Sitio web: <http://www.alternivateatral.com/nota312-informe-iii-el-metodo-de-las-acciones-fisicas-de-raul-serrano>
- Menéndez, C. (2008). *Si llega la inspiración, que me encuentre trabajando*. Reflexión Académica en Diseño y Comunicación, X, 49-50.
- Milling, J. & Graham, L. (2001). *Modern Theories of Performance: From Stanislavsky to Boal*. Basingstoke, Hampshire and New York: Palgrave. ISBN 0-333-77542-2.
- Mirodan, V.. (2015). Acting the metaphor: the Laban–Malmgren system of movement psychology and character analysis. *Theatre, Dance and Performance Training*, 6, pp. 30-45. 2015, junio 1, De University of the Arts London Base de datos.
- MGC. (2008, enero 20). Víctor Arregui: *Me he asesinado en varias ocasiones*. HOY DOMINGO, 531, 11. 2013, marzo 1, De Google Base de datos.
- Ósipovna Knébel, M. (1998). *La palabra en la creación actoral*. Madrid: Editorial Fundamentos, Teatro de la Abadía, Junta de Andalucía y Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid.
- Robalino, L., Ulloa, J., Dominguez, M. y Moya, C. (2011). *Enchufe.tv* [Serie web]. Ecuador: Touché Films.
- Serrano, R. (1981) *Dialéctica del trabajo creador del actor*. Buenos Aires: Grupo Editor “Colección Teoría Teatral”.
- Stanislavski, K. S. (1936a). *Obras escogidas*, Moscú: Iskusstvo, vol. 4



-----, (1936b). *Un actor se prepara*. Londres: Methuen, 1988.

-----, (1938). *El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias*. Buenos Aires (Editorial Quetzal) 1994.

-----, (1951). *El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación*. Buenos Aires (Editorial Quetzal) 1994.

Strasberg, L. (1987). *Un sueño de pasión: El desarrollo del método*. Barcelona: Icaria Editorial 1990 (2).

The Lee Strasberg Theatre and Film Institute. (2015). *What is method acting*. 2015, junio, de The Lee Strasberg Theatre & Film Institute Sitio web: <http://westhollywood.methodactingstrasberg.com/what-is-method-acting/>



Anexos

Anexo uno

Entrevista a Anamaría Garzón¹⁸

Curadora, periodista y docente. Estudió Periodismo e Historia del Arte en la Universidad San Francisco de Quito y en la Universidad Autónoma de Barcelona. Tiene un MA en Arte Contemporáneo, de Sotheby's Institute of Art, Nueva York. Durante seis años fue periodista cultural y editora de Tentaciones (la sección dedicada a arte, nuevas tendencias, salud, tecnología...) en la revista semanal Vanguardia. En Nueva York trabajó con la New Art Dealers Alliance y durante el Armory Show del 2011, colaboró con la Colección Hort. En el 2012, fue seleccionada para participar en el Curatorial Intensive Sobre Curaduría: entre la teoría y la práctica, organizado por Independent Curators Internacional en Buenos Aires. Ha curado Sísifo: el heroísmo del absurdo, 2013 (Francis Alÿs, Cinthia Marcelle, Carla Zaccagnini y Kate Gilmore) y El cuerpo queer, la construcción de la memoria, 2014 (Carlos Motta y Zanele Muholi), en Arte Actual FLACSO. Desde el 2013 es profesora a tiempo completo en el Colegio de Comunicación y Arte Contemporáneo de la Universidad San Francisco de Quito. Forma Parte del Comité Técnico del Premio Nacional de Arte Mariano Aguilera 2015.

¿Cómo ves el estudio de Actores, desde fuera?

Y viéndolo desde hace mucho tiempo. Porque recuerdo aquel experimento de danza que hicieron con el Esteban Donoso. Primero eran el tipo de música que no es la que utiliza habitualmente la Danza Contemporánea que son muy Enya, muy Ennio Morricone. Entonces desde ese momento nace en mi cabeza el Estudio como un lugar de experimentos, que tienen en el Teatro una salida, pero lo que más me interesa es saber que cuando voy al Estudio de Actores no voy a sentarme en un clásico teatro donde estar quieta. Es un espacio muy pequeñito pero siempre lo intervienes de algún modo en las escenografías, la manera en la que las sillas están dispuestas. Siempre hay un algo que crea una experiencia teatral diferente a la experiencia habitual de Quito, que es muy convencional.

¹⁸ Realizada el 5 de mayo de 2015



Entonces, sí he pensado en Brecht o Artaud, sí estás rompiendo el espacio con respecto al espectador. Y eso es un gran experimento. Aquí en este medio, a mí, particularmente, el teatro me aburre mucho, porque siempre sabes en qué teatro vas a ver qué, y eso cansa, pero en el Estudio siempre vas a ver un trabajo que va un poquito más allá. Desde el trabajo plástico hasta los propios textos.

En un contexto del medio teatral quiteño, donde no hay un teatro institucional u oficial, ¿qué papel tiene el teatro autodenominado “alternativo” qué existe aquí?

Que no es alternativo tampoco. Es convencional, tiene cierta precariedad en el espacio, en el trabajo. Pero no es alternativo porque esté experimentando y rompiendo, sino que está en periferia. ¿Tú crees que eso hace del Teatro, en el Ecuador, un “arte menor”, o se lo considere así, desde otras artes que están en un lugar más *mainstream*, en diálogo con los medios, en diálogo con los públicos?

No creo que menor, pero sí aislado, de poca experimentación. Más que poco sólido... no sé. Tienes escuelas de lenguajes súper sólidas, identificas quién se formó dónde. Pero no por que tengan su lenguaje quiera decir que puedan ser capaces de trasgredir su propio lenguaje. Me parece que más que ser un arte mejor es un arte muy convencional, poco experimental, de muy poco riesgo. Recuerdo en la época de Rossana Iturralde, cuando organizaba el Festival de Teatro Experimental, ese era un momento, para mí, de ir a ver teatro. Recuerdo cuando el Periférico de Objetos llenó de lodo el Teatro Sucre, eso por ejemplo, era “salir de”. Y no creo que solo sea la posibilidad de salir de las posibilidades del escenario, sino salir y ver obras, salir y comprarse libros, salir y nutrir(se). Entonces me parece un arte desnutrido.

Aquí, al no haber tradición teatral o al haberla perdido, ¿cómo desbordas, en qué momento estamos? ¿Es pertinente la actuación en el Ecuador?

Sería pertinente si estuviera generando rupturas. A veces que hablo con gente de Teatro le siento muy anclados pensando que tienen un límite en lo que hacen. A la gente de Danza también. Les cuesta leerse desde el arte contemporáneo y tienen dudas de que si lo que hacen es danza o arte contemporáneo. Entonces, pienso, ¿Por qué tienes que ponerte un nombre? ¡Desborda! Desborda y aplica al (Premio Nacional) Mariano Aguilera. Porque no hay un límite, pero muchos no entienden que no hay un límite entre lo que es un



performance y lo que es una obra de Danza. Cuando, desde el Arte Contemporáneo, hemos canibalizado muchas formas de Artes, el cine, la música, el video, la danza... El Arte Contemporáneo es caníbal.

Y es interesante porque en el momento en el que entran en ese otro circuito, pueden romper bordes. Pero creo que aquí están muy metidos en la necesidad de pensarse como un bloque cerrado: Teatro. Danza. Y no entienden la posibilidad del desborde como una posibilidad de crecer, no sé, de llegar a más públicos.

Estoy pensando en una obra que vi en Nueva York, en marzo, de una artista que se llama Cush Jumbo, es inglesa, tendrá unos 27 años, es famosa. Y vi esta obra que es un monólogo que trata de Josephine Baker, la musa de Picasso. Lo interesante es que hace el monólogo con una economía de recursos maravillosa. Tiene una banda de video. Tiene un montón de familia de la cantante, en forma de fotos antiguas, todas proyectadas detrás de ella y es muy sencillo cómo logra resolver. Cuenta la vida de Josephine Baker en un ir y venir presente/pasado. Para empezar entra al escenario como atrasada, mojada porque afuera hay una nevada espectacular, y tu le crees...! Después te das cuenta no es que Jumbo se esté metiendo en personaje porque llegó tarde... Sino que es una actriz que va a interpretar a Josephine Baker y no es ni Jumbo ni otra persona, sino que es alguien que se va a construir en escena de forma paralela a Baker y te va a hablar de qué difícil es ser actriz en 2015 como lo fue para Baker en los años 30. Y ese ir y venir es tan rico...! Versus una obra que luego vine a ver aquí, "Mujer de Cascarón". Quería matarme. Primero empiezan las actrices gritándote. Es el exceso, la escenografía, tan tosca, grandota, y el guión poco súper pobre. Dices, bueno, son gente más joven de la misma edad, pero mira como ven el mundo. Y las dos se han formado fuera también... Es cómo ven el mundo.

¿Te parece que es homologo el hecho de la especialización del actor con el tema de el encasillamiento del arte escénico sin desbordarse?

Más bien creo que va por ahí. Y también ahí sí veo cierta envidia. Cuando conoces actores de Teatro y actores de Cine te das cuenta que el actor de teatro es más pretencioso y el de cine se cree más cool. Ha como también una distancia como profesionales y tienes pocos que fluyen entre los dos lados. También en el cine se da que actúa cualquiera. Y pienso en estas últimas películas ecuatorianas que ¡actúa cualquiera! No es por hacerles de menos pero no son actores. Es el



pintor que es famoso, es el hijo de la actriz, pero ponme un actor. Y creo que desde el cine, en este país, no se está pensando el rol de la actuación. Simplemente se piensa en ser parte de esta “gran corriente” que además está tan financiada. Un objetivo de mercado. Y a todo el mundo le debe importar el cine y si es ecuatoriano y no te gusta eres un apátrida. Pero creo que no están pensando en formas. No están contándote una buena historia nunca, no ves una gran actuación en cambio, sí veo que el actor de teatro, aunque sí es más pretencioso, pero porque se sabe más capacitado. Se sabe más formado y se sabe más único. Y me parece que se debe mezclar, porque el cine necesita buenos actores.

El valor del actor como creador, me interesa. ¿Hace falta una reflexión sobre ello? ¿Quién tiene que hacerla?

Creo que hay tres puntos de vista. Primero el público, valorar lo que ve; después el mismo actor, sabiéndose artista contemporáneo, con todos los desafíos que eso implica; y, después la academia. La misma critica de teatro, que aquí es El Apuntador. Eso dime tú que estás fuera: en Ecuador, la Academia es el cuco! No es bien vista por gente que está fuera de ella, en el Arte, por ejemplo. Creen que está llena de gente aburrida, que les parece muy tradicional o muy dictatorial y me parece que es un vínculo muy importante porque en la Academia pensamos sobre lo que los otros hacen. Y si para los que hacen no les parece importante lo que piensan sobre ellos, tienes un gran cortocircuito. Y también esa distancia hace que la Academia menosprecie cierto tipo de investigaciones que pueden ser hechas con actores reales.

Creo que ese cortocircuito afecta mucho porque no se entiende al arte como un lugar para ir a pensar. ¿Quien decía que el Marxismo es un lugar para ir a pensar? Thierry de Duve, que me gusta mucho. Como arte pienso en todas las disciplinas. Porque finalmente estrás atravesando ideas que tienen que ver con nuestra sociedad y tienen que tener un eco más allá de la sala de teatro. Yo creo que el arte tiene que volverse más peligroso. Tiene que volverse más importante. Tiene que ser el espacio de la disidencia social; pero creo que para lograr eso tienes que lograr que el arte se piense más densamente, que se considere a sí mismo denso y que quien escribe, quien teorice lo halle también denso y fuerte. Pero si te topas también con artistas que te dicen cosas como “yo sólo me inspiro”, por favor!, te quedan ganas de replicarle: tú tienes una técnica, tienes un método, tienes un



conocimiento! Y si el mismo artista no se hace valer como un profesional formado, la Academia que puede investigar y escribir, tampoco va a tomar en serio. Entonces es de lado y lado la responsabilidad.

Mi maestro decía que toda técnica es la posibilidad de la poética y lo atribuía a Aristóteles. ¿A ti te parece que a lo mejor hay un lugar de enunciación superficial en el artista escénico ecuatoriano que primero se plantea la construcción de una poética pero sin una suficiente fundamentación técnica de su trabajo?

Sí, sí, sí. Yo creo que todavía hay muchos artistas aquí que no entienden que el Arte es trabajo. Y que tu trabajas a partir de tu técnica para llegar a ser un artista. No te conviertes en artista porque te cae un rayo del cielo. Pero muchos piensan en sí. Y eso va en detrimento de nuestras profesiones. Cuando tu les cuentas a cualquiera en la calle, qué es lo que hacemos, no nos van a tomar en serio. La persona que me hace la *quiropaxia* no entiende qué es lo que hago por mucho que se lo explico. Ese lugar de enunciación superficial es prácticamente no conocer la historia de la disciplina. En Teatro tienes que conocer un universo: primeros montajes, escenografías, que pasa con la historia de los vestuarios, qué pasa con la historia del espectador, que pasa con la historia del guión, etc. Que si uno no tiene consciencia de su origen, en las artes, estás haciendo un arte vacío, un arte sin carga de contenido. Y eso hace que a nivel social vaya en detrimento de estos oficios, porque si no se entiende dentro de una historia, dentro de una importancia, que trasciende el mismo campo del montaje, de la escenografía, la puesta en escena, sino que también el valor social que tiene esa obra. No se me ocurren pero una obra que haya marcado un quiebre social, brutal, social, político, debe de haberlas muchísimas... Pienso en Shakespeare, él está en todo.

También pasa que el arte no tiene eco social. Hay obras que son hiperpolíticas, importantes para pensar la sociedad, pero la sociedad no ve al arte como un sitio que se va a pensar, o que sirve para pensar. Entonces, también, con quien tienes diálogo cómo piensas que lo que haces es de verdad importante, si alguien no va a lanzar una piedra en el Estudio de Actores por el montaje *De Hombre a Hombre*, donde se pudo hacer un ejercicio político de *in your face, opus dei*. Solo pasó. Nos afectó a muchos que estuvimos ahí, pero de los que estuvimos ahí, ya teníamos cierta afinidad con esas ideas, entonces, no nos cambió así



radicalmente... Entonces como profe, me afecta mucho, pensar que lo que hago no escandalice, no saque de ese lugar de confort. Pero eso también es una responsabilidad de una audiencia inexistente, que también es medio impávida.

¿Cual es la pertinencia de estas escuelas conservatorios entre las que se quiere posicionar el Estudio de Actores?

Pensando también desde la Academia, este semestre tuvimos la oportunidad e rehacer nuestra malla. Creo que siempre es pertinente replantear las estructuras y pensábamos qué tan pertinente era no tener, en lugar de Dibujo1, 2 y 3, tener una asignatura de Dibujo Experimental, Dibujo Experimental, Dibujo Experimental, mucho Dibujo Experimental. Y que vaya ubicándose no por niveles sino por ejemplo manos, brazos, pies o que piensen en cuerpos enteros si es que les interesa o en formas si es que les interesa otra cosa. Entonces me parece que es más importante empezar a pensar desde lo *transdisciplinar* en lugar de lo disciplinar. Porque cómo trabajas Actuación 1 sin trabajar voz, por ejemplo o sin trabajar cuerpo. Y ahora que lo mencionas, no me imagino cómo puede ser cada clase en la Academia tradicional, si pasas por Actuación 1 cómo lo hiciste ese “qué”. ¿Cómo estableces un orden que sea orgánico.? A mí me gustan las cosas revueltas, las que cruzan tiempos. Porque finalmente estás aquí y ahora. Además creo que el alumno contemporáneo sí demanda una formación de aquí y ahora. Porque a mí no me sirve de nada enseñarles Platón la primera semana a los de primer semestre porque se que la mayoría del tiempo están aquí (señala el local del centro comercial donde se realiza la entrevista), y no están en Platón todo el día. Entonces con qué les cruzo Platón, ¡con Dante! Y es un cortocircuito horrible pero logro que entiendan un “origen de” y luego vuelvan. ¿Hegel? ¿Con quién? ¡Con Rancière! Y creo que esa ida y venida puede ayudarles a formar, como consciencia de que hay un origen, de que así se empieza, pero también estar muy alertas de cómo estás AHORA. Supongo que la actuación se puede organizar de la misma manera: tu “aquí y ahora”, en lugar de tu “algún día llegarás”, sino “ya estás aquí” y hay que estar para hacer las cosas. Lo veo así.



¿Dónde está ese límite entre la tercera mirada que el teatro exige para ser, como fenomenología y cuando esta mirada se desborda y fuga hacia un aparato de convalidación del espectáculo y que está en el escritorio del crítico?

Yo veo la crítica como una obra adicional. Porque finalmente es alguien que va a pensar con la obra. Para empezar un crítico no puede ser cualquiera. Tiene que ser una persona sensible y con un conocimiento para poder escribir de lo que ve. Y creo que se ha malentendido la función de la crítica es sentencia. Que te van a decir “¿¡qué es esto!?” y “¿¡Por qué es esto!?” o “Esto es bueno/Esto es malo”, cuando yo veo al ejercicio crítico como la creación de una obra paralela a la obra. Porque la obra te ayuda a pensar sentidos y significados y yo creo que la crítica ayuda a construir la obra también desde esa patita adicional que le pones a la mesa. Porque una obra sin que alguien piense con ella, también va a ser una obra que va a pasar de largo y ya. Pero si la crítica de deja un registro de alguien que quiso pensar con ella, te da un valor adicional como un peso extra. Yo creo que en esto juegan un papel fundamental los medios. En este país los medios no apostaron por tener gente especializada y a la gente especializada la mandaron a volar, así, o te ponían a hacer todo, como llenar la agenda. No se valora el intelecto en los medio. Entonces, puedes escribir crítica, sí, pero ¿dónde la lees? Entonces se vuelve un producto para lectores súper especializados.

¿Y el intelecto del público, del público que no es crítico? ¿Y el publico que no ha aprendido a expresar su lugar de enunciación en la participación del fenómeno? ¿Qué pasa cuando el público no aplaude? ¿No tiene herramientas? ¿No sabe?

Yo creo que el público de aquí es muy andino. ¿Tu has visto cuando vas a la Ópera, la gente va muy emperifollada, no? Pues cuando vas a la Ópera en Brooklyn, no te vistes como cuando vas a la Ópera en el MET, porque hay dos espacios, y te vistes de manera diferente para usarlos. En Quito la gente va a la Ópera con una pose tan falsa que no sé si va para exhibirse o para ver la obra. Entonces pasa que la representación se da en el patio de butacas y no en las tablas. Es una actitud mezquina y de competencia con los artistas que consumiendo con lo que tienen en frente. Entonces no vas por que amas. Entonces este es un



público que mezquina el aplauso porque compite con el arte, un público pretencioso. Yo creo que aquí el público no es humilde, no va con humildad a ver las obras.

¿Y quien le enseña al público esto?

El tiempo.



Anexo dos

Entrevista a Ricardo Luna¹⁹

Ecuatoriano, Director de Cine graduado en el Cievyc (Centro de Investigación y Experimentación en Video y Cine) de Buenos Aires, Argentina. En su trabajo documental de ensayo ha destacado “El Río” que formó parte del Festival de Cine Nuevo “Bajo Tierra” de la ciudad de Buenos Aires en 2013. Desde el 2012 es articulista de la revista de Arte Contemporáneo proyectored de la RED Galería de Buenos Aires (www.proyectored.net) , la segunda revista de Arte con más visitas en Argentina. Es fundador, curador, editor y director de *Lasicalíptica*²⁰ desde mayo del 2013, plataforma multidisciplinario de difusión y creación de arte sexuado, obteniendo el Premio Nuevo Mariano Aguilera de las Artes en 2015. Inventario de obra de Ricardo Luna publicada o expuesta: <http://lunaricardo.tumblr.com/>

¿Por qué te interesante en las clases?

Me parece interesante pasar por el lugar de los actores para poder dirigir actores. Además porque siento que mi formación en la escuela de cine sobre actuación fue muy poca. Fueron dos semestres con una clase a la semana. Entonces siempre fue un lugar de inseguridad que tengo en cuando a mi formación en Cine.

¿En tu escuela de cine se formaba actores para cine o no?

Sí. Hay la carrera de actuación para Cine. Pero en mi carrera de dirección tuve solo un semestre de historia de la actuación, más bien teórica y una que sí que era de ensayar con una creación de personaje y poner el cuerpo.

¿Tú crees que lo que viste en el Estudio es un ejercicio de formación o de especialización en actuación?

Yo creo que es necesario el taller en cualquier tipo de arte. En mi experiencia como fotógrafo, como editor de video y como cineasta que son las cosas en las que te puedo decir que soy experto, ha sido porque yo he estado dedicado todo el

¹⁹ Realizada el 2 de mayo de 2015

²⁰ www.lasicaliptica.net



tiempo a experimentar. Creo totalmente en el taller como espacio de formación, la idea de taller, o sea, la idea de experimentar. No tengo experiencia en actuación pero por lo que veía, enfrentarse a tantos ensayos va construyendo la sabiduría, más que... Lo que me gustó también del Estudio de Actores es que no tenías esta idea de medir el tiempo. No había un nivel que dure tanto, sino que tu superas el nivel cuando tienes la formación para pasar. Eso me llamó muchísimo la atención. Un va volviéndose bueno a medida de que lo va experimentando.

¿Lo que viste en el Estudio de actores crees que es válido para la formación de actores para cine?

Sí. Lo que se me queda, por ejemplo es el entorno. Yo nunca había experimentado el espacio, por espacio, de analizar el espacio, de crear acciones que sobrepasen el guión. Siempre trabajé, como mi única experiencia, trabajar con los textos, pero no construir un espacio, construir un vestuario, construir acciones que tengan que ver con el espacio: eso es para mí lo nuevo. Como director de Cine me parece que también pensándolo en un futuro, si haría ficción, pensaría mucho en el arte, en darles insumos a los actores para que tengan cómo crear silencios o acciones que no solo pasen por la palabra.

Más allá del Estudio de Actores, ¿crees que el actor de cine es uno y el actor de teatro es otro?

Por formación te puedo decir que sí, pero eso es una cuestión de los profesores que me ha tocado vivir, pero no lo he experimentado; digamos que no he experimentado el Teatro. Tengo formación de Cine, pero sí te puedo decir que el Teatro tiene mucho más cuerpo, entonces cuando yo voy a ver teatro me imagino una especie de plano general, en cambio el Cine, cuando en el Cine acercas la cámara, necesitas una especie de bajar el movimiento, también supongo que tiene que tener otras dificultades como que tienes que controlar el movimiento para no salir de plano, tendrás que entrar y salir del personaje, o entrar y salir de la historia y también en desorden. Eso supongo que merece otro tipo de concentración.

En tu escuela, para dirigir actores, ¿a ustedes les facilitaron bibliografía de técnicas o de teóricos de actuación para cine?

No. Más bien era... teníamos una profesora muy buena de actuación que... que hacía más o menos lo que tú: hagamos, ensayemos, y luego íbamos entrando en la idea de filmar. Cuando filmábamos ella nos mostraba cómo nosotros sobre



actuábamos y cómo no. Y montábamos en la clase. Pero así como desde un texto, no. Después también otro profesor que tuve solo de montaje, Julio di Risio, que es quien ha montado todo el cine argentino, que también nos dio muchas técnicas de dirección de actores porque en el montaje también hay mucha construcción como por ejemplo, el Efecto Kuleshov para construir muchos significados. Así que mi acercamiento a la actuación ha sido la mesa de montaje. Aunque todavía no he hecho mucha ficción y la ficción que he hecho pues siento que no he sido un buen director de actores. Porque no he pasado por los ensayos; no he pasado por tener técnica. ..Me acuerdo en una clase vos empezas a ver cómo se logre la imagen que quieres.

Si yo te digo que la actuación para cine es una especialidad de la formación actoral, ¿tú qué me dices?

Yo digo que es necesario tener un conocimiento sobre Cine para actuar en Cine. Yo sí creo que es necesario saber cuestiones de los tamaños del plano, conocer más tu cara cuando la cámara se acerca tanto. Saber qué tanto puedes mover tu cuerpo para facilitar las cosas porque el Cine es tan caro que a la final si tú lo puedes lograr de una forma más rápida, obviamente te van a contratar mucho más. Pero sin embargo el Cine tiene esa otra parte que, a veces, trabajas con gente que no es actor y lo logras, porque el cine tiene esa complicidad con el Realismo que no puedes safar, no lo puedes volver tan extraño... sí hay ejemplos como películas como La Naranja Mecánica (Stanley Kubrik) o Bresson. En Cine hay los modos Bretonianos, que son exagerados, o Bressonianos que son sin expresión.

Pero después en el naturalismo es fácil lograrlo con la improvisación, con la idea de trabajar sin actores porque el Cine tiene como una especie de contrato de verosimilitud, ese contrato que te da de Realismo. En cambio el Teatro te permite ser un poco más metafórico.

Aún cuando trabajes con actores y aún cuando trabajes con no actores, ¿crees que el ensayo tiene algún valor?

Sí, a mí me parece que sí, porque la única escena que he hecho varias veces, lograr la escena, es un proceso de conocimiento del personaje también. Y luego cuando ya conoces el personaje, puedes permitirte, hacer cualquier tipo de escena y no ser tú mismo. Creo que en Cine tienes esta posibilidad de que la gente



se ajuste al personaje porque tal vez la cámara se acerca, no sé. La verdad no soy muy experto en la ficción, por eso mismo busqué tomar clases.

Se dice que en Cine, lo importante es que la persona que hace el personaje lo haga de manera tan convincente, que no se note que está actuando, pero que al mismo tiempo se note que es una actuación. ¿Hay entonces una característica performática de la actuación que va más allá del personaje, en cine?

Mira, de los rodajes que yo he ido, he encontrado a actores con distintas técnicas, de todos ellos me han impresionado aproximadamente tres, pero para mí eran muy admirable... para mí era muy admirable que puedan llorar mil veces, etc. Por ejemplo, me sorprendía que si se equivocaba un fotógrafo y el actor ya lloró, pero volvía, salía, volvía a entrar. ¿Qué formación, de dónde vienen esas técnicas, cómo logra entrar y salir del personaje? Me parece un plus, por la misma forma que tiene el teatro, en este caso tienes que salir y volver a entrar y en ese rato al director se le puede ocurrir hacer mil cosas distintas y el actor está a su disposición. Eso me parece admirable y no tengo la sensación.

Pero yo creo que el cine es un lugar en donde tienes que imaginar todas la posibilidades. Entonces yo lo que me he dado cuenta, por ser montajista, que tienes que grabar grandes lapsos de acción que puedes luego recortar. Pero si no grabas un gran lapso de acción, no tienes suficiente material, y eso me he dado cuenta por ser montajista. Y eso me ha llevado a mí dirigir escenas con mucha acción pero ralentizando para que la cámara pueda captar.

Volviendo al Estudio de Actores, ¿qué te parece el tema de la tercera mirada y cómo se lo aborda?

A veces pensamos que hicimos todo tan bien y a veces es necesario que alguien nos mire de afuera. En general en cualquier ámbito. Porque uno puede sentir dentro de uno pero no se está mirando. Otra cosa es cómo se ve. Está bueno que las personas sean tu espejo, el espejo que no tienes; además, si esa mirada es de personas que han actuado muchas más veces que tu, ese me parece súper necesario, en general construir entre muchos cerebros es mucho más rápido y efectivo.



Igual yo nunca había visto una técnica como la tuya. Esto del “precalentamiento”, por ejemplo, yo siempre he participado de rodajes donde los actores entran y salen del personaje sin mediar otro tipo de trabajo técnico.

Otro tema nuevo que me topé es esto de trabajar el objetivo, desde el principio, desde que empiezan con el “precalentamiento” me parece que me gustaría experimentarlo. Es una especie de irracionalidad racional. Los vínculos que se crean, la idea de tener un objetivo con respecto del otro.

El cuerpo es un tema del que hablan mucho en el estudio. Poner el cuerpo antes que las ideas.

Eso es lo que más me cuesta. La premisa es que ese el mecanismo tiene y necesita, pero no es un mecanismo del director. El director tiene que poner las ideas, en definitiva, que el mundo del actor es un mundo más corporal y el mundo del director que es un mundo más de las ideas.

A mí lo que me ha dado de experiencia el Cine es considerar al actor como un creativo. Lo veo como un creativo cuando lo tengo enfrente. Entonces siento que el Cine no es una cosa muy manejable y aún así, nunca que estado en un rodaje, ha sido o ha resultado como yo imaginé. Entonces ya lo acepté. Pero sin embargo hay ciertos conocimientos que tu tienes de la historia porque a veces estás más relacionado con la historia incluso años y, entonces, ese es el lugar del director: conocer tan bien al personaje que desde ese lugar puede guiar.

Y si el actor tiene que descubrir qué es el personaje, mientras el director en relación al viaje que ya hizo para descubrir el personaje, entonces, ¿qué es finalmente el personaje?

El personaje finalmente puede ser una negociación porque sí hay un punto de vista y uno no puede explicar toda la vida. Por ejemplo, yo llevo experimentando tanto tiempo en video que yo ya tengo una forma de filmar, yo ya tengo un estilo. Lo voy negociando, tengo un ritmo. Yo tengo una forma en cómo quiero que se vean las cosas que yo produzco, pero al mismo tiempo mi forma de ver el cine es muy documental. Entonces, también me encanta mirar lo que hace el actor. Cuando voy mirando voy decidiendo dejar el espacio, para ver en montaje ver si me puede servir o no. A lo que voy es a que creo que en el cine, el guión, no puede ser una cárcel de hierro, o estar todo planificado. En la práctica casi no pasa así, pero yo soy un documentalista y esto es justo el otro punto de vista: ser permisivo.



He trabajado *guionando*, y también he puesto en escena guiones que no son míos. Sin embargo, por los costos que tiene el cine, el director tiene que meterse a conocer al personaje y esa es mi experiencia. Eso le distancia del Teatro: tú haces un casting y la gente prácticamente de ahí va al rodaje. Me parece, entonces, que el cineasta tiene que saberse toda la historia. Es un guía. No hay mucho ensayo. Tal vez hay ensayo con los actores principales pero no con los secundarios.

¿Cual es el valor del cine de ficción entonces?

Sí creo que las películas son lo que los creativos se imaginaron. Sí es un trabajo creativo-colectivo. Porque a veces te encuentras el trabajo de un fotógrafo que se le ocurrió un experimento con la luz y te cambia la visión. Hay tantas personas implicadas. Tal vez la vestuarista [sic], el director de arte, te cambian. Tal vez el director tiene la neurosis de tener la última palabra. Ese es el valor del Cine. El valor colectivo e improvisado.

Pero en ese valor, ¿no se le está firmando un cheque en blanco a quien sostiene el discurso creativo-actoral, porque se está prefiriendo trabajar con no-actores? ¿Por qué no le dan a un no-fotógrafo la cámara, a un no-productor la producción, a un no-script el script?

¡Ah! ¡Pero si así es aquí! [Risas] El Cine es más fácil de construir plásticamente. Es mucho más fácil saltar los errores que pasaron en el momento de la actuación. Por eso tu tienes *back-ups*, *inserts*, *contraplanos*, audios etc. Para mí el cine lo hace el montajista. Por eso a mí me gusta la edición.

¿El montajista es más importante que el director de Cine?

Yo creo que sí, al final es el que salva todo. Si hay alguna vez algo que no salió mu creíble, le pones un *contraplano*, de vos haciendo esto y como tienes el audio, solucionas. Que tal vez ni siquiera es lo que estaba pasando en la escena. El Cine es una forma mucho más plástico. Tienes un montón de lenguajes para mezclar.



Anexo tres

Entrevista a Jorge Ulloa²¹

Realizador, actor y guionista cinematográfico. Como realizador ha participado en la selección oficial de festivales en Ecuador, Brasil, Alemania y Europa Central. Ha actuado en 16 cortometrajes, 2 medimetrajes, 3 largometrajes y una serie de televisión. Es cofundador de Touché Films y Director de Enchufe.tv. Dirigió las temporadas 2012 y 2013 de Enchufe.tv y codirigió la temporada 2014 y 2015. Actualmente se encuentra desarrollando el primer proyecto largometraje de Touché Films, titulado Cliché, esperando que este proyecto sea un nuevo peldaño en el cine ecuatoriano, en el que la gente tenga genuino interés por las ficciones locales.

¿Cuál es el éxito de tu proyecto en audiovisuales para internet?

Hemos manejado varias hipótesis. Una de ellas es, muy probablemente el tiempo en el que salió, era un tiempo en el que no había este tipo de contenidos, en español, sobretodo. Otra, justamente la habíamos hablado en un foro del Incine, que es la profesionalización de las labores del Cine, justamente de la actuación. El poder definitivamente poder creerte lo que ocurre en pantalla..., quizá la gente no se daba cuenta, pero el hecho de que se puedan creer una actuación, aunque sea una comedia o una farsa, el hecho de que la puedan sentir genuina fue algo que ha marcado una diferencia.

¿Entonces la actuación es un elemento importante en el producto enchufe.tv/Touché Films?

Es importantísimo, eso sí. Hay una regla dentro de Touché Films, casi ideal: No se pueden no usa actores, es decir, gente formada, actores preparados. Si por mí fuera usaría actores incluso de extras, claro que es difícil llamar a un excelente actor para que simplemente aparezca como extra, pero lo considero un irrespeto, debido al tamaño de la profesión en nuestro medio, hay muy poca gente formada. Podemos tener los mejores equipos -una cámara 4K, lentes, la mejor iluminación-, sino hay verdad dentro de lo que hacemos, se arruina todo. No hay equipo que

²¹ Realizada el 3 de diciembre de 2015



aguante una mala actuación, no hay *after effects*, no hay nada efecto que te salve que no haya nada dentro de un contenido.

Y eso es importantísimo, para mí, ahora, por ejemplo que he dejado un tanto la dirección, y he estado delegando la dirección de algunos contenidos, y veo que por guapa, cogen a alguien que no es actriz, mando todo al carajo y digo no, me impongo. Recuerdo que nosotros nos juntamos a hacer esta propuesta porque precisamente estábamos hartos de ver carteles en los postes que buscaban actores con o sin experiencia, con o sin estudios y eso nos hacía preguntarnos ¿en serio? ¿Y por qué no se piden directores naturales, fotógrafos naturales, etc? No podía concebir que lo más importante, lo que más se ve, la vida dentro de la pantalla, se diese a una persona que camina por la calle porque se parece al personaje que en mi cabeza me imaginé que así era cuando lo escribí. Es algo que me indignaba o nos indignaba a los que empezamos esto y por eso decidimos marcar un estilo de trabajo.

¿Piensas que el director de ficción o no ficción, el realizador, tiene que saber actuación?

Sí. Justamente ahora habíamos probado con algunos directores para algunos de nuestros productos y el resultado era darnos cuenta que la mayoría manejaban la puesta en escena, hacían que todo se vea bonito, pero a las actuaciones les faltaba fuerza, y no sabíamos qué pasaba. Empezamos a hacer pruebas de preproducción donde les pedíamos que nos dirijan, a mí por ejemplo, de la manera en la que iban a dirigir a los actores y ellos se ponían reacios argumentando que nos podían explicar la puesta en escena, pero cuando les decíamos que queríamos saber cómo iba a quedar la puesta en actuación, no accedían. Al final opté por que el nuevo director sea Orlando Herrera. Se me hace mucho más fácil que Orlando aprenda la puesta en escena, que un director de puesta en escena aprenda actuación. Orlando es actor, hace un par de semanas empezó a dirigir y estoy súper contento con los resultados. Hace muy poco actué para él y me sentí muy cómodo porque él sabe cómo dirigirse a los actores, sabe qué necesitan los actores. Tener lenguaje actoral me parece súper importante, me parece lo más importante.

¿Por qué tu compañía se llama Touché Films?



Sencillamente, porque cuando hicimos mi cortometraje Touché, nos conocimos todos los que finalmente creamos este proyecto.

Tengo entendido que Touché fue un corto que incluía mucha acción dramática dentro del guión y que causó muchas reticencias en el tribunal que decidió si se rodaba o no. ¿Crees que hay demasiada reticencia a la acción dramática en el Ecuador, tal vez miedo, desconocimiento?

Puede ser. Verás, hay un montón de miedos [en la profesión cinematográfica ecuatoriana]. Creo que es el hecho de que muchos directores, hablando de la acción dramática, de la actuación, se van por un camino por el que se sienten más seguros cómodos.

Los directores que no saben actuación le tienen mucho miedo a los actores, no tienes idea del miedo que le tienen a los actores, no saben cómo hablarles, es impresionante. Y eso se extrapola a la acción dramática porque por el hecho de resolver algo que sabes que se te puede ir de las manos, no sé si consciente o inconscientemente lo hacen, pero huyen al problema por puro miedo, por no equivocarse porque no conocen el lenguaje con el que trabajan los actores. Cuando al final esto se trata de equivocarse porque si no, no aprendes.

¿Crees que esto que sabes se lo debes a tu formación o crees que lo has obtenido de otros lugares?

Yo creo que a la formación completamente. En la época en la que entré a estudiar en el INCINE²² pensaba que sabía muchas cosas; escribía guiones de los que ahora tengo vergüenza, simplemente quería entrar a saber cómo poner luces, cómo hacer un buen sonido etc. Lo que hizo mi formación es bajar mi prepotencia. A diferencia de algunos de mis compañeros que llegaron con una sensibilidad previa, yo tenía un escepticismo tenaz. Realmente lo que me aportó es saber qué es la vida desde el guión, en la puesta en escena, la sensibilidad de la comunicación entre el director y el actor, y uno mismo como actor. Todo eso no sabía que existía, qué pasaba, cómo se hacía. Creo que eso lo debo completamente a la formación. En el tiempo que yo estuve había profesores buenísimos, ahora me parece que hay un montón de ex-alumnos dando clases.

²² Instituto Técnico Superior de Cine y Actuación. Quito – Ecuador.



¿Podrías pensar en algo que le haga falta a una escuela de formación de actores para audiovisuales?

Creo que es una cuestión de conciencia de formato. Me ha pasado como actor, me ha pasado con otros actores ya maduros: o tienen mucha verdad o son muy técnicos. Hay actores con los que efectivamente se pueden hacer tres, cinco o más tomas y lo que hacen es milimétrico, perfecto, pero quizá no aportan la vida que hace falta, y viceversa, hay actores que tienen mucha vida interna, se están muriendo, pero en cámara no se ve nada, peor si nos vamos a un formato teatro, etc. Creo que hay falta de conciencia hacia el formato.



Anexo cuatro

Entrevista a Iván Morales²³

Nació en Quito. Estudia en el Colegio Jesuita San Luis Gonzaga, donde se une al club de drama y empieza su carrera de actor. Fue miembro de varios grupos de teatro en Quito: el 2 + 2 = 5, CLAM, INACAPED, La Pequeña Compañía; actor invitado en el montaje de la Universidad Central de la obra de Bertold Brecht, La ópera de los tres centavos, bajo la dirección del director español Ramón Pareja; con la Casa Humboldt en La misión, dirigida por el director alemán Armin Dillenberger. En Estados Unidos, dirige Solo de tres, de Carol Schwartz en 1986. En New York estudia en el HB STUDIO. Ha sido alumno de Uta Hagen, Michael Beckett, Anna Sokolow, Mary Anthony, y otros. Regresa al Ecuador y conforma el grupo de teatro Solsticio. Dirige la obra Locos de amor, de Sam Shepard, y el mediodrama Solo cenizas hallarás, Premio del Público en el Festival Demetrio Aguilera Malta organizado por ASOCINE.

En una segunda temporada en los Estados Unidos, en Chicago, estudia dirección de cine y teatro obteniendo su licenciatura en Cine, teatro y tv. Trabaja en las escuelas públicas de Chicago donde enseña Oratoria, Drama, Inglés como segunda lengua y Español. En Chicago funda Solsticio Acting Studios, dirigido al público latino.

Se radica definitivamente en Ecuador en el 2011 y funda FAMA, Escuela de Actuación. En la actualidad es Presidente de la Asociación Nacional de Artes Escénicas (ANAE).

¿Por qué se te ocurrió abrir una escuela?

Primero empezaríamos con que yo abrí la escuela en Estados Unidos. Mi escuela, que se llamaba Solsticio Acting Studios, la abrí allá porque sentí que había una necesidad de una escuela para actores latinos, que no había. Siempre tuve la curiosidad de enseñar. Pensé en transmitir mis conocimientos porque yo siempre dirigía; sin embargo había esta parte pedagógica en mí, además soy maestro, tengo

²³ Realizada el 7 de mayo de 2015



un título de maestro. Cuando dirigía sentía la necesidad de transmitir mis conocimientos.

¿Dónde la abriste?

En Chicago, en el *south side*. Cuando vine al Ecuador tuve la idea de mantener mi escuela y trabajar con mi gente. Y compartir mis experiencias, mis conocimientos con los ecuatorianos, con los quiteños. Ahora para mí lo más importante es la Dirección.

¿El foco de tu vida es la Dirección?

La dirección teatral es mi todo. Pero en la dirección yo veo que como cuando tu estás enseñando en la clase, estás dirigiendo, estás aplicando metodologías que son muy pegadas a lo que se ha aprendido en la pedagogía, con didáctica, etc. La escuela de teatro, las clases, yo las veía igual. Cómo yo aproximaba la entrega de mi conocimiento a mis estudiantes era igual como cuando si estuviera dirigiendo una obra. Entonces trabajábamos, de la misma manera en la que yo dirijo una obra, yo trabajo desde lo físico, empezamos a hacer un trabajo físico que me permite a mí conocer a mis actores, conocerles físicamente, cuales son sus virtudes, sus limitaciones. Por medio del movimiento, de la parte física, es cómo yo voy manejando, dependiendo de la obra. Con mis estudiantes es un poco también eso. Empezamos con una rutina que fue creada por Anna Sokolov y Mary Anthony que es una rutina de movimiento para actores. Con esa rutina empezamos en la parte física para luego asignarles monólogos o escenas. Es igual: montamos escenas con mis estudiantes y obras con mis actores. De alguna manera es la misma metodología. Con los alumnos es más corto, con mis actores son jornadas, cuatro o seis horas de ensayo.

¿Cómo es tu escuela, te propones niveles de formación?

Verás, esa era mi idea. La idea era estructurar una escuela, pero evidentemente se hizo muy complejo arribar a una escuela en sí, porque había cosas legales que había que cumplir.

¿Buscaste entonces la legalidad para entregar un título?

Sí, porque es una de las primeras cosas que cuando la gente llama, pregunta siempre: “¿Y va a dar algún certificado?” Entonces, claro en el medio poco profesional que tenemos, no hay estandarización que sirva. Yo siempre digo que a mis actores, para ser actores, hacen falta 20 años. Bueno, Meisner contaba esa



anécdota de su alumna que le preguntó: “-Ya estoy tres años con Ud., maestro, ¿ya puedo ir a Broadway?”, y Meisner le contesta: “-¿Cuántos? ¿Tres años? Pierde cuidado, todavía te quedan diecisiete...!” Son procesos largos.

Mi objetivo era hacer una continuidad de lo que había empezado en Chicago. Sobre los niveles, sí, al final intenté que hubiesen niveles, intenté sostener un nivel avanzado que estaba enfocado en otra cosa más, para profundizar. Y aún cuando les contaba que en la realidad de la profesión ellos se iban a encontrar con gente que sabe bastante, también lo harán con gente que no sabe nada, entonces decidí mezclar los avanzados con los iniciales. El objetivo era que los avanzados puedan aprehender la inocencia de los recién llegados y éstos, obtener la experiencia de los avanzados.

¿La selección de las escenas la haces en relación a qué criterio?

He sido cuidadoso en eso y selectivo. Tengo un montón de escenas de dramaturgia norteamericana que yo mismo traduje, de autores que no se conocen aquí. Hice una selección de escenas que no requieren de mayor conocimiento de la construcción de personajes. Simplemente son escenas que me dan información del actor a nivel histriónico. Por ejemplo, hay una obra completa de escenas pequeñas de tres-cinco minutos que se llama La Cuenta Por Favor. Son citas a ciegas y todo se desarrolla en un bar y ahí se encuentran las parejas... comedia. Hay otra que se llama La Futbolera que es una muchacha que es fanática del fútbol, y de pronto tiene una cita con un chico mientras está jugando “la Liga”, y ella es fanática de “la Liga” y entonces atiende al partido y, bueno, es una locura. De esta manera, con este material empiezo a conocer a los estudiantes. Así con este conocimiento me preparaba y les preparaba para la siguiente etapa. Así que, de alguna manera, sí existían niveles. Entonces, si trabajaba en este nivel, la próxima escena que le daba ya era algo más complejo, ya tenía que hacer ella una buena investigación de personaje, ya se le hablaba de la tridimensionalidad del personaje, ya le exigía un poquito más de acciones físicas correspondientes a la creación de metáfora visual, por ejemplo.

En sí habían niveles, pero no estaban predeterminados, sino que los iba descubriendo a medida de que los iba trabajando. De acuerdo al estudiante daba las direcciones, aunque compartieran escena dos estudiantes, no podría dar las



indicaciones en general sino para cada uno. Ya en los apuntes ya era más direccionado. ¿Te das cuenta?

¿Cómo es una clase tuya? ¿Qué te alcanza a hacer en una clase?

Las clases normalmente duran dos horas. Cada ciclo son dos meses, dos meses y medio: diez semanas. Cuando termina el ciclo, la primera semana prácticamente es trabajo físico y lectura de textos. El trabajo físico mismo, esta rutina dura dos horas, pero después, el trabajo físico se va a cortando y va tomando forma la parte de la técnica actoral. Nunca se deja el trabajo físico, siempre se hace un calentamiento y toda esta cuestión, pero se le va mermando, ya no es la rutina completa, sino un calentamiento. Porque mi rutina comienza en un ejercicio de concentración en quietud, en el piso, todos trabajamos para la concentración y el reconocimiento corporal interior. Luego de eso viene respiración yoga [sic], respiración para actores, estiramiento básico, principios de danza y luego terminamos con movimiento creativo. Eso, con variaciones, dura dos horas. La primera clase por ejemplo y la primera semana son dos horas solo de lo físico. Luego de eso ya se ha leído escenas, se ha asignado escenas, la segunda semana empieza el trabajo de escenas, las primeras lecturas ya medias dramatizadas de las escenas, luego ya se conversa sobre escenografía, el ambiente que se va a crear, los personajes, y se va quitando –como lo que hago cuando yo dirijo-, lo físico aunque nunca les pido que se aprendan de memoria el texto desde el comienzo.

Cuando yo dirijo, yo monto las obras en cinco semanas. La primera semana es esto: físico y trabajo de mesa. Entonces yo llevo mi tarea hecha, ya hecho el estudio de la obra, tengo clarito eso. Entonces en el trabajo de mesa yo alimento a mis actores. En la segunda semana empezamos el trabajo de marcaje –a veces en la primera semana yo llevo el marcaje y tengo la obra montada al final de la semana, con los actores trabajando con texto en mano-, la siguiente semana los actores siguen con el texto en mano, hablando del personaje, profundizando muchísimo en la situación del personaje, y, la subsiguiente semana es con ayuda, sin ya texto en mano, pero con la ayuda del asistente de director, entonces, los actores, piden ayuda de texto y la cuarta semana es sin texto y actuar, actuar, actuar... personajes, personajes, personajes, “sacarnos la madre” [sic] ensayando, insultarnos y todo lo que es la convivencia y la quinta semana son ensayos generales y estrenar.



Más o menos eso, pero en diez semanas es con la formación. Es un proceso de montaje, lo que pasa con los estudiantes es que abarcamos un poco más de teoría, hablamos de Stanislavski, de Uta Hagen, que es mi maestra, que es el método que yo más o menos sigo [sic].

¿Eres un maestro que muestras algunas técnicas que conoces y has experimentado o te centras más en una sola?

Yo no soy partidario de un método. Creo que cada actor tiene que construir su propio método, y ¿cómo lo hace? Conociendo y experimentando esas otras posibilidades. Y trabajando con esas otras posibilidades, es decir le cogerá al Michel Chéjov, le cogerá a Grotowski, le cogerá a Barba, le cogerá al Brecht, le cogerá a Stanislavski, Uta Hagen, Stella Adler, Meisner, los que tú quieras [sic]. De todos esos les tendrá que experimentar, vivir, sentir, lo que tu quieras. Más allá de eso, como seres humanos que somos, no todas las cosas de Stanislavski nos van a servir, ni de Uta Hagen ni de Grotowski, sino que más bien vamos a ver lo que nos sirve a nosotros. Que en escena podamos estar cómodos con nuestra elección, seguros de la herramienta que estamos utilizando.

Cuando yo enseño, lo que les digo a mis estudiantes es: no me crean a mí, no me crean siquiera, tienen ustedes que experimentar, yo lo que hago es transmitir mis conocimientos, mis experiencias como yo las he asumido, como yo las he vivido y como yo las he trabajado... no vayan a decir tampoco algo como “estoy estudiando el método del Iván Morales...” Esto es el fruto de la experiencia mía. He trabajado con el Carlos Villalba, con el Jorge Matheus, con el Ramón Pareja, el Atahualpa del Chopo, los “Buenaventuras” [sic]. Nunca se sistematizó ese bagaje, per se ha quedado en la experiencia de uno como la *kinesis* y la *proxemia*, que tanto hablaron los “Buenaventura” y que cuando fui a Nueva York, en las clases de Michael Becket o Uta Hagen, con ellos se fue enriqueciendo.

Cuando la Mary Anthony, que ella nos daba movimiento para actores, hablaba sobre el compromiso del artista, se iban cerrando los círculos que los tenía como apenas chispacitos, como memoria de lo que hablaba el Atahualpa del Chopo, o los Buenaventura, entonces, para mí la experiencia en los Estados Unidos fue la de armar todo el conocimiento. Inclusive cuando yo estaba en la universidad, y nos dieron Historia del Arte y, en los análisis de los cuadros, veía y decía “Entonces ¡estoy bien!”, porque ya dirigía en aquella época. Porque yo ponía mucha atención



en la composición, pongo mucha atención en la composición, esa idea me llevé de aquí, que el Teatro es un Arte Visual por naturaleza. En actuación, el actor no es lo que dice, es lo que hace. Entonces, mi maestro de dramaturgia nos decía: “ustedes tienen que escribir para una persona de noventa años que ya no oye y además se va a sentar en la última fila, pero él pagó su boleto y tiene derecho a saber la historia, entonces ustedes tienen que escribir para él...” Él se refería a que el diálogo no puede ser el todo de la misma manera que ninguna parte puede más grande que el todo.

En este momento estoy metodizando [sic] la dirección, quiero publicar un manual de dirección básica; como digo, me encuentro recopilando información de mis experiencias, cómo dirijo, etc.

De todas maneras, ¿Tienes más querencia por el método Uta Hagen?

Claro hay una inclinación, ya que como te decía, con esa metodología logré aclarar y juntar todas mis experiencias previas. Como ella mismo decía, tampoco hay una “metodología Uta Hagen”, sino que ella habla de todas las transiciones que ella mismo ha vivido para lograr construir una técnica que le ha servido. Ella para escribir el libro conversaba con psicólogos amigos, retándoles a ellos porque ella no entendía una argumentación científica que ella no entendía. Ella decía, “Él no estaba de acuerdo, pero me dice que estoy como por buen camino...” entonces, esas cosas me parece que están abiertas, ni es una fórmula mágica porque eso no existe.

¿Crees que no hay diferencia o sí entre la formación de actuación para teatro y para cine?

Creo que la esencia de la actuación es la misma. Tenemos que construir personajes, personajes *tridimensionales*, personajes realmente sean creíbles, ahora los espacios del actor para cámara y el actor teatral son diferentes. Es muy obvio, cuando se compara los dos tipos de actuación. Sabemos por ejemplo que tú no puedes mentir a la cámara, en un *close-up*, si tú no tienes una vida interna real, y te agarran en un *close-up*, olvídate [sic]. Ambas técnicas son importantes de adquirirlas y desarrollarlas.

Lo que me parece es que nos falta acá con los productores acá, en el Ecuador, es ese “aprender a crecer juntos”. Porque si vemos a nuestros vecinos, los colombianos, y recordamos hace diez años cuando apareció este fenómeno de



“Betty la Fea”, con el que ellos triunfaron, y ves a los mismos actores, a los mismos técnicos, a los mismos directores ahora, tú ves como crecieron, pero crecieron juntos. Sin embargo, aquí, nos están haciendo a un lado, cuando el director quiere un carnicero, pues se empeña en “un carnicero”, no en un actor que “haga de”; y eso no te deja crecer si estás preparado. Puedes trabajar con un carnicero, claro que sí, si es vivaracho, si tiene chispa, pero uno que sea un poco tímido, olvídate, le pones una cámara en frente, no vas a poder sacar nada. Si quieres trabajar con ese carnicero otra vez, no va a poder construir un personaje, lo que sí va a poder un actor.

La esencia es la misma, yo como maestro voy a trabajar sobre la esencia misma, que manipulen objetos reales, texturas, olores, pero cuando entra la tecnología, cuando entra una cosa tan rara como la cámara, ya no puedes hacer lo mismo. Si no creamos esa vida interior, que también tienes que crear en teatro, sino tienes claro esto, por ejemplo ¿si te hacen un extremo close-up de tu ojo y empiezas a parpadear...? Son ese tipo de cosas que tienes que saber que no pueden pasar. ¿Cómo repites, por ejemplo, para que haya continuidad? Si hay elementos que le diferencian al actor a la cámara.

¿Y no es esto una especialidad del actor?

Sí, actuar es hacer un personaje, tridimensional, creíble, fuerte, que tenga una presencia del aquí y el ahora, en las dos situaciones. Y sí, puede ser una especialidad que apareció con el aparecimiento del Cine.

La tercera mirada, en la formación actoral, ¿la reservas para el maestro o dejas que tus alumnos también hablen o intervengan?

Cuando están en etapa de formación, para mí es el maestro. Yo les hago hacer la presentación y estoy con libreta en mano. Entonces, todos los errores y cosas que yo vea que no están ahí, los apunto porque eso yo sé que les tengo que corregir en clase. Les dejo que actúen, ese es su trabajo, mi trabajo es enseñarles.

En montaje es igual, yo siempre estoy anotando y lo que los digo siempre, ese texto tienen que estudiarle. Ese texto quiero verlo con huecos de tanto usarlo. Mi trabajo es corregir, darles las explicaciones, darles los apuntes necesarios, los ajustes necesarios, probarles en escena que funciones nuevamente y trabajar armónica mente.



Para mí el director... es ese su trabajo, como de maestro, con libreta en mano, vas apuntando lo que necesitas ajustar y lo haces. ¿Por qué no les hago a ellos hacer una evaluación de sus compañeros? Porque, siempre les digo, yo no quiero que se conviertan en críticos de sus compañeros, para nada. Quiero que aprecien y reciban y hagan sus ajustes “para ustedes”, si ustedes ven un está trabajando algo que no debería hacer entonces ustedes no van a cometer eso, pero no le dicen. Para eso estoy yo. También pueden ser apreciaciones subjetivas tuyas y si no las saben expresar bien pueden convertirse en críticas destructivas.



Anexo cinco

Entrevista a Gerson Guerra²⁴

(Quito, 1972). Desde 1990 pertenece al Grupo Malayerba en donde ha participado como actor en todas las obras producidas por el colectivo en Ecuador y en varios festivales internacionales durante el período que comprende su incorporación hasta la actualidad. Desde 1996 imparte clases de teatro en el Laboratorio Teatral Malayerba. El estudio que desarrolla en sus clases, lo llama: "El Actor y su cuerpo". Este taller lo ha dictado en talleres internacionales y nacionales. Ha participado como intérprete en varias obras de danza contemporánea y realizado la dirección teatral y diseño de iluminación de varias obras.

¿Cómo te vinculas a esta propuesta de dar clase y cuál es esta propuesta en el Laboratorio Malayerba?

Yo me vinculo primero a partir de ingresar al Grupo Malayerba. Yo fui parte del Laboratorio, pero volví a hacer el Laboratorio porque mi grupo se disolvió. Entonces yo decidí volver a pasar por todo el laboratorio (después del primer montaje de Jardín de Pulpos) , claro, yo percibía la necesidad de pasar de nuevo sobretodo para profundizar y darme más tiempo y no sentir la presión del comienzo, al principio uno trata de hacer bien todo. Pude vivir la experiencia desde otro lugar. Entonces empiezo a dar un punto de vista personal mío a partir del trabajo corporal; yo me vinculé al teatro desde el trabajo corporal, y siento que dentro del grupo y dentro del laboratorio, uno de los pilares que tratamos de resaltar es que cada actor va encontrando sus herramientas expresivas y a partir de eso va encontrando sus necesidades y construyendo su camino expresivo y artístico más allá de enseñar.

Obviamente hay pautas, unas ciertas técnicas pero son como trampolines que te ayudan a vivir una situación. Para mí es fundamental que cada uno vaya encontrando también su corporeidad, y cuando hablo del cuerpo no solo hablo del físico, sino del intelectual, del pensamiento del psíquico del emocional, del sensorial,

²⁴ Realizada el 6 de mayo de 2015



de ir descubriendo toda esa integralidad corporal para ir llevándola a un mundo lúdico, un mundo ficticio.

¿Por qué dar clase?

Siento por que es una necesidad de compartir una experiencia con otros artistas. Hubo un tiempo que fue desarrollando un trabajo en el Malayerba hasta que un momento nació la necesidad de abrir y compartir lo que el grupo había encontrado en sus indagaciones de puesta. Entonces una razón es esa, la otra es por dar otra visión del quehacer artístico, pero el dar clase, y dentro del laboratorio está enmarcado en una forma distinta de asumir el teatro. Por ejemplo, si estás en una Universidad tú te riges por algunas cosas, tiene que haber notas, hasta tiene una relación distinta con la disciplina teatral, que es artística, que es otro tipo de disciplina; en cambio en el Laboratorio lo que siento es que cada uno van encontrando su manera de indagar y que la pregunta sería ¿Cómo tu llegas a un resultado? ¿Cuáles son los medios por los cuales has llegado a eso? A una emoción, aun estado anímico, etc.

Pero el resultado es ese, vas a llegar, siempre llegas a un resultado, pero darle importancia a lo otro es el punto. Entonces creo que transmitir eso, también te ayuda, a mí personalmente, por qué me interesa, pues porque constantemente, diariamente, mi esfuerzo es que no sobresalga yo, es decir lo que a mí me gustaría que aparezca, sino encontrar la manera de que ellos encuentren lo suyo. Al dar clase, de alguna manera tienes un estado de poder en un nivel de poder, y es relacionarte también con eso.

Para mí es un trabajo político, de cómo te relacionas con ese poder y a la vez es un aprendizaje personal, aparte de lo que se esté gestando con los compañeros en ese ensayo, estás gestando otras cosas, otro tipo de pensamiento, creo yo.

¿Un proceso de formación es diferente que un proceso de montaje?

En el montaje de igual manera vives un proceso, pero ya no estás en un taller. Tienes que empezar a resolver, pero ya es tomar decisiones, a ver, no en el taller también tomas decisiones, en un acto de libertar eliges tomar diferentes caminos. Sin embargo en el montaje, ya nadie te va a decir cómo tienes que hacerlo. Siempre es diferente y a veces tienes tú generar esa energía liberadora para hacer algo.



Estás enfocado en el espacio corporal. ¿Tocas otros elementos o tareas en la pedagogía teatral?

Toco, a veces, talleres de improvisación y talleres de puesta. Manejamos, últimamente, en los tres o dos montajes del Laboratorio, uno asume la dirección general del trabajo, pero todos pasamos por ahí, todos los profesores. Por ejemplo la última dirección general fue mía, pero todos también intervenimos: Charo [Francés] desde lo Actoral, Arístides [Vargas] desde la Dramaturgia, o a veces de la puesta en escena, Santiago [Villacís] desde el lado más semiótico, yo desde lo corporal, pero sin embargo de Dirección General. A parte trabajo la cuestión técnica que es la iluminación escénica.

¿Cuál es el vínculo de la Ética y la técnica en el proceso pedagógico del Malayerba?

Pienso que la ética es la relación que tú tengas humanamente con eso (con la técnica). Siento que avece pasa de la forma, y cuando aparece la pregunta ética, qué sentido tiene hacerlo, aparte de lo artístico en sí, sino cómo humanamente, como persona te relacionas con ese hecho, pues no termina ahí, sino que como individuo tienes una responsabilidad social, va más allá de presentarte como actor y ya.

En este punto qué papel juega el Cine. ¿Qué papel tomas tú en relación a esto?

Yo siento que acá, en el cine ecuatoriano, ahora, uno de los aciertos más grandes que tiene es en el lado documental, es más fuerte. En cambio en el lado ficcional, es como que todavía no sabemos muy bien de qué hablar. Aparecen historias, pero si te interpelas, te dices, “¿realmente necesitamos hablar de eso, ahora?” No digo que no haya preguntas éticas en eso, pero es como encontrar esa identidad, ¿no? ¿De qué necesitamos hablar y desde qué punto de vista se plantean?



¿Y desde el punto de vista del Actor? ¿Hay suficiente puertas por los directores y productores para que los actores puedan plantearse participar o no participar?

No sé si la pregunta más bien ahí es en relación a uno, a quien le caiga un guión y decida si quiere o no quiere participar de ello. ¿Me interesa hablar de esto...?

¿Te convoca a ti, personalmente?

No, a mí no. Mi relación con el cine, bueno, es rara. Mi relación con el Cine es que yo soy muy lento en el proceso creativo y el Cine requiere de otro tipo de ritmo...

¡Pero has hecho Cine!

Sí, claro, he hecho dos películas. Muy poco. Y siempre ha sido para mí un sufrimiento tenaz porque es como estar perdido... Ya después cuando ya ha pasado la película me doy cuenta del proceso y de las vías que podía haber trabajado, en cambio el teatro, es distinto. También me cuesta esa fragmentación que tiene al filmar, cuando se hace. En el teatro siento que puedo ir desarrollando y la línea de acción y la construcción del personaje. A mí en el cine se me hace muy distinto y difícil para mí.

Una pregunta, entonces, provocadora: ¿Tú tienes formación suficiente para ser actor de cine? ¿Hace falta una formación específica?

Yo creo que sí. Como actor, no. Como intérprete, no. Sé que hay cosas técnicas que yo no sé de Cine. Que me cuesta. También es una práctica. Ponerse frente a una cámara me intimida, no sé como relacionarme con todo eso. Pero es como en el Teatro, porque ahí, cuanto más funciones das, te formas como actor. Puedes hacer talleres, pero en el escenario te formas. Hay gente que se pasa años haciendo talleres. Crear es otra cosa, eso ya no es un taller. El hecho de estar en escena te forma. Siento que el filmar una película, la gente, la cámara es otro aprendizaje también.